

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

# JINÉ SVĚTY V ROMÁNU JULIA CORTÁZARA

OTHER WORLDS IN THE NOVEL BY JULIO CORTÁZAR

Diplomová práce

Vypracovala: Michaela Řeřichová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Rok podání práce: 2008

---

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Jiné světy v románu Julia Cortáзара“ vypracovala samostatně. Veškerou použitou literaturu a podkladové materiály uvádím v příloženém seznamu literatury.

V Praze dne 5.1.2009

.....

Podpis

---

## **Poděkování**

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí své práce prof. PhDr. Anně Houskové, CSc. za podporu při její tvorbě a mnohé cenné podněty.

---

# OBSAH

ÚVOD.....	6
1 VIDĚNÍ REALITY A JINÝCH SVĚTŮ .....	8
1.1 Svět podle la Magy .....	8
1.2 Subjektivní realita.....	16
1.3 Co se skrývá pod povrchem.....	18
1.4 Je třeba znovu stvořit svět .....	23
1.5 Vytváření obrazů – „figuras“ .....	24
1.6 Absurdita .....	26
1.7 Různé formy šílenství.....	28
2 PRINCIP ROMÁNOVÉHO DVOJNÍKA.....	32
2.1 Horacio – Traveler.....	33
2.2 La Maga a Talita.....	39
2.3 Autor a Morelli .....	42
3 HLEDÁNÍ .....	43
3.1 Hledání vlastní identity, domova, životní cesty v rovině postav.....	44
3.1.1 Z Buenos Aires do Paříže a zpět.....	44
3.1.2 Hledání „kibucu touhy“ .....	47
3.2 Hledání pravé skutečnosti v rovině vypravěče .....	59
3.2.1 Struktura románu .....	59
3.2.2 Když slova nestačí.....	62
3.2.3 Život jako fotografie.....	70
3.3 Zapojení čtenáře do procesu hledání .....	75
ZÁVĚR.....	79
Otros mundos en la novela de Julio Cortázar .....	81
Other worlds in the novel by Julio Cortázar.....	85
Jiné světy v románu Julia Cortázara .....	86
BIBLIOGRAFIE .....	87

# ÚVOD

Od šedesátých let má český čtenář se seznámit s díly latinskoamerických autorů, mezi nimiž se objevuje i Julio Cortázar, známý zejména díky své povídkové tvorbě. Světové renomé si však asi nejvíce vysloužil románem *Rayuela* z roku 1963, dodnes považovaným za jeden z nejvýznamnějších románových experimentů 20. století. Brzy následovaly překlady do cizích jazyků a v roce 2001 vychází tento román česky již podruhé pod názvem *Nebe, peklo, ráj* v překladu Vladimíra Medka (u prvního vydání z roku 1972 nesměl být jako překladatel uveden). Čím toto dílo vyvolalo takový zájem mezi odbornou a laickou veřejností?

Když poprvé otevřeme *Rayuelu*, zarazí nás nejprve její neobvyklá struktura. To však nepředstavuje hlavní téma, jemuž se budeme věnovat v naší práci. Zaměříme se zejména na vnímání reality a toho, co existuje současně s ní – jiných světů. Někdy skryté, jindy méně, nutí nás pokládat si otázku, co vše můžeme označit termínem „realita“ a co tento termín přesahuje. Důležité hledisko reprezentuje v tomto případě také vnímání reality románovými postavami, autorem, i samotným čtenářem. Často se totiž skutečnosti, jež pokládáme za objektivní a nezvratné, výrazně liší od toho, jak je vnímá naše okolí. Jakmile jednou překročíme hranici, začínají se nám otevírat brány nejen do jiných světů, ale také do nás samých, což může znamenat mnohonásobně větší nebezpečí. Tento proces objevování nových, skrytých světů úzce souvisí s aspektem hledání, jež prostupuje celý román. Pokusíme se analyzovat tento aspekt z hlediska protagonistů i z hlediska autora a čtenáře.

První část naší práce věnujeme vnímání reality a jiných světů. Nejdříve si představíme svět v té podobě, jak ho vnímá la Maga, neboť její pojetí zůstává klíčovým pro hlavního hrdinu Horacia. Následně si přiblížíme subjektivní chápání reality, včetně všeho, co nám zůstává běžně skryto pod slupkou všední skutečnosti. S autorovým pohledem na realitu a vztahy mezi osobami se setkáme v části 1.5., zabývající se konceptem „figura“. Následně se zamyslíme nad otázkou, co je a co není absurdní, zejména v souvislosti s naším vnímáním

reality. Tuto první část uzavřeme úvahou nad hranicemi oddělujícími normálnost od šílenství, a nad tím, kam až lze tyto hranice posunout.

Druhá část diplomové práce se zabývá principem románového dvojníka, jejich vzájemného zrcadlení a dosažení jednoty. Povšimneme si především tří nejvýraznějších párů, jimiž jsou Horacio a Traveler, la Maga s Talitou a v neposlední řadě sám autor a Morelli.

Ve třetí části se zaměříme na proces hledání na všech úrovních, které nám toto dílo nabízí. Nejprve sledujeme Horaciovy kroky z Buenos Aires do Paříže a zpět, dále jeho cestu za nalezením „kibucu touhy“, dosažení středu mandaly, jednoty se sebou samým. Podkapitola 3.2 se zabývá procesem hledání na poli literárním; přiblížíme si literární prostředky, použité autorem pro dosažení co nejpravdivějšího obrazu. Zároveň si povšimneme jeho práce s jazykem, jež tvoří důležitou součást Cortázarova literárního hledání. Celou práci uzavřeme kapitolou věnovanou čtenáři a jeho zapojení do procesu hledání, neboť Cortázar se snaží vtáhnout čtenáře do děje, čímž z něj vytváří jednu z románových postav.

V naší práci budeme používat jména osob a románu v originále. Ačkoli existuje český překlad celého díla, považujeme označení „la Maga“ za výstižnější a poetičtější nežli „Bosorka“. Také název románu „Nebe, peklo, ráj“ bohužel neodpovídá přesně slovu „rayuela“, jež označuje dětskou hru – skákacího panáka. Jelikož se v průběhu celého díla setkáváme s narážkami na tuto hru v souvislosti s procesem hledáním, pro potřeby naší práce se přidržíme originálního názvu románu.

# 1 VIDĚNÍ REALITY A JINÝCH SVĚTŮ

## 1.1 Svět podle la Magy

Stejně jako celý román začíná otázkou „¿Encontraría a la Maga? (Jestlipak Bosorku najdu?, s. 21), zaměříme se i my nejprve na jednu z klíčových postav, jejíž přítomnost i absence výrazným způsobem ovlivňuje kroky hlavního hrdiny. Horacio Oliveira se setkává s la Magou v Paříži, kde se mezi nimi rozvine milostný vztah. Horacio, stejně jako la Maga, pochází z Latinské Ameriky a jejich cesta do Paříže vyjadřuje spíše snahu vymanit se z domácího prostředí než touhu po dobrodružství. Tím ale veškerá podobnost mezi nimi končí. Svět, jak ho vidí la Maga, se diametrálně liší od Horaciova. La Maga zde vystupuje jako symbol volnosti a úplného prožití, kterého Horacio není schopen. To však neznamená, že by tento rozdíl nedokázal vnímat. Uvědomuje si ho o to palčivěji zvláště ve chvílích, kdy se on a jeho přátelé ztrácejí v debatách o metafyzice, při kterých la Maga propadá zoufalství, že jim nerozumí. Jediný Horacio v ten okamžik chápe, že ona dokáže prožívat to, o čem oni mohou hodiny diskutovat. Obecně lze poznamenat, že „...la Maga a Horacio představují dva způsoby vnímání světa, které shrnují základní dualitu románu“.<sup>1</sup>

To, co la Maga vycítí intuicí, musí Horacio pracně objevovat ve svém rozumem seřazeném světě. Svět la Magy se zvenčí jeví jako chaos, ačkoli ona sama by ho jako chaos neoznačila z prostého důvodu, že by ji ani nenapadlo věci nějak pojmenovávat a tím je škatulkovat.

Me había llevado muy poco comprender que a la Maga no había que plantearle la realidad en términos metódicos, el elogio del desorden la hubiera escandalizado tanto como su denuncia.<sup>2</sup>

Záhy jsem pochopil, že s Bosorkou není možné mluvit o skutečnosti v metodických termínech; kdybych před ní začal vychvalovat nepořádek, dotklo by se jí to stejně, jako kdybych se o něm vůbec nezmínil.<sup>3</sup>

Oliveira na jednu stranu la Magu obdivuje, ale zároveň ho rozčiluje její snaha podobat se lidem jako on, mít hlavu plnou encyklopedických znalostí a filozofických teorií, jež

---

<sup>1</sup> „...la Maga y Horacio representan dos modos de percibir el mundo que resumen el binarismo esencial de la novela.” ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994. s. 233

<sup>2</sup> CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 134. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

<sup>3</sup> CORTÁZAR, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Praha: Mladá Fronta, 2001, s. 31. Přeložil Vladimír Medek. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

Oliveirovi tváří v tvář běžnému životu nijak nepomohou. Naopak má pocit, že veškeré rozumové úvahy omezují schopnost vnímat věci v jejich plnosti. Neboť rozum vytváří určitou bariéru či odstup tím, že se člověk neustále snaží věci analyzovat a pojmenovávat, místo aby je v patřičnou chvíli prožil. Tento maximální prožitek, kterého se Horaciovi podaří dosáhnout jen opravdu výjimečně, představuje realitu la Magy.

...y sabiendo que como siempre me costaba mucho menos pensar que ser... (s. 135)

...že je pro mě daleko snazší myslet, než být... (s. 32)

La Maga, aniž by potřebovala věci zevrubně analyzovat, vystihne podstatu, což Horaciovi není vždy příjemné. Ačkoli čtenář ví, že Horacio ve skrytu duše považuje la Magu za osobu, která své okolí převyšuje, přiznává to vlastně až zpětně, kdy již nemá možnost říci jí to osobně. V běžném kontaktu s ní se často chová lehce povýšeně, aby tím zakryl rozpaky, do nichž ho la Maga svými závěry uvádí.

—Vos pensás demasiado antes de hacer nada.

—Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina.

—Partís del principio —dijo la Maga—. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro. Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.

—Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás —dijo Oliveira. (s. 144)

„Ty moc přemýšlíš, než něco uděláš.”

„Vycházím ze zásady, že každý čin je potřeba předem uvážit, hlupáčku.”

„Vycházíš ze zásady,” řekla Bosorka. „To je trochu složité. Jsi jako nějaký svědek, jako někdo, kdo přijde do muzea a prohlíží si obrazy. Obrazy visí na stěnách a ty jsi naráz blízko i daleko, chápeš? Já jsem pro tebe obraz, Rocamadour je obraz, Etienne je obraz, tenhle pokoj je taky obraz. Myslíš, že jsi uvnitř, ale nejsi. Díváš se na něj, ale nejsi tady. “

„Slyšet tě svatý Tomáš, zezelenal by závistí,” prohlásil Oliveira. (s. 40)

La Maga jedná srdcem, nikoli hlavou jako Horacio, jenž o ní sám říká, že „no era en la cabeza donde tenía el centro“ (s. 150) („Hlava u Bosorky nebyla to nejdůležitější.“, s. 46). La Maga svým způsobem vystupuje jako Horaciova učitelka, neboť mu svým jednáním ukazuje, že vše může být jinak, než si on do té doby představoval. Odtud pramení i přezdívka „la Maga“, česky „kouzelnice“ či „čarodějka“, jíž Horacio svou přítelkyni pokřtil, neboť la Maga opravdu působí mezi ostatními jako bytost z jiného světa.



(...) era feliz a pesar de estar todo el tiempo exasperado por esa manera de no hacer las cosas como hay que hacerlas, de ignorar resueltamente las grandes cifras de la cuenta y quedarse en cambio arrobada delante de la cola de un modesto 3, o parada en medio de la calle (...) para mirar desde el medio de la calle una vista del Panteón a lo lejos, siempre mucho mejor que la vista que se tenía desde la vereda. Y cosas por el estilo. (s. 147)

Byl šťasten, i když ho věčně vyvádělo z míry, že Bosorka nic nedělá tak, jak se patří, úplně přehlédne stovky a desítky na účtu a zato zůstane jako u vytržení nad nepatrnou trojkou na konci; nebo zůstane stát uprostřed ulice (...) dívá se na vzdálený Pantheon, který zprostřed ulice samozřejmě vypadá mnohem líp než z chodníku, a tak podobně. (s. 44)

Ve své teoretické práci *Citlivé město* věnuje Daniela Hodrová několik kapitol tématu setkání hlavního hrdiny s různými postavami, které ovlivňují jeho vnímání. V našem případě se jedná o „setkání s *jiným*“, představovaného právě la Magou. Daniela Hodrová jej charakterizuje následovně: „...od okamžiku, kdy dojde k setkání s *jiným*, se příběh přesouvá ze sféry obyčejného, (každo)denního do sféry výjimečného, magického, nočního, snového. Setkání s tajemným cizincem bývá počátkem zasvěcování.“<sup>4</sup> Stejně vjemy se objevují i u Horacia Oliveiry, jemuž la Maga pomáhá objevovat nový, doposud skrytý svět. Svým způsobem ho tedy zasvěcuje do svého světa, své reality kouzelné každodennosti. Všimá si věcí, které by jiní lidé přešli bez povšimnutí, často připomíná malé dítě, v zápalu hry zapomenuvší na veškerá nařízení a pravidla, a nechá se vést pouze přítomným okamžikem, zatímco se dospělí baví o důležitých věcech. La Maga nerozuměla diskuzím, jež se vedly v Klubu, ale stále znovu se snažila proniknout do tohoto světa plného slov a frází, který nedokázala pochopit. Ostatní se již cítili unaveni neustálým vysvětlováním základních kamenů debaty a zdánlivá zbedněnost la Magy je iritovala. Dokázala si je však udobřit právě svou spontánností, neotřelým pohledem na obyčejné věci.

—Imposible explicarte —decía Etienne—. Esto es el Meccano número siete y vos apenas estás en el dos.

La Maga se quedaba triste, juntaba una hojita al borde de la vereda y hablaba con ella un rato, (...) terminaba por quitarle la pulpa y dejar al descubierto las nervaduras, un delicado fantasma verde se iba dibujando contra su piel. Etienne se la arrebatava con un movimiento brusco y la ponía contra la luz. Por cosas así la admiraban, un poco avergonzados de haber sido tan brutos con ella (s. 151)

„To ti nemůžu vysvětlit,“ říkával Etienne. „To je stavebnice Meccano číslo 7, a ty ještě nejsi ani u čísla 2.“

---

<sup>4</sup>HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Praha: Akropolis, 2006, s. 201

Bosorka se smutně zatvářila, zvedla z okraje chodníku spadlý list a chvíli si s ním povídala, (...) a nakonec z něho stáhla tkáň a obnažila tak žilky; na dlani se jí chvěl křehký zelený přízrak. Etienne jí ho prudce vytrhl a podržel ho proti světlu. Kvůli takovým věcem se jí obdivovali a styděli se trochu, že na ni předtím byli hrubí. (s. 47)

La Maga pro mnohé představovala zrcadlo, zejména pro Horacia, jenž se s tímto faktem těžko vyrovnával. Jelikož zrcadlo nám ukazuje, jací opravdu jsme, nikoli jací si myslíme, že jsme či se snažíme být. Kvůli tomu se la Maga stala pro mnohé nepřijatelnou. Označit ji za hloupou tedy alespoň částečně umožňovalo si tento obraz v zrcadle nepřipouštět, ačkoli každý v hloubi duše věděl, jak se věci opravdu mají. Po jejím zmizení všichni členové Klubu postupně přiznávají, jaký vliv na ně měla.

1. —No sé como era —dijo Ronald—. (...) De ella conocíamos los efectos en los demás. Éramos un poco sus espejos, o ella nuestro espejo. No se puede explicar.
2. —Era tan tonta —dijo Etienne—. (...) Confundía saber con entender. La pobre entendía tan bien muchas cosas que ignorábamos a fuerza saberlas.
3. (...) Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas. Ahí está, fíjate: no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía (...).

—Sí, sí, pero en cambio era capaz de felicidades infinitas (...) No fui bastante hombre para decirle que por la mañana yo también había llorado. Pensar que eso le hubiera dado tanta tranquilidad, vos sabés cuánto dudaba, cómo se sentía poca cosa rodeada de nuestras brillantes astucias. (s. 718)

1. „Nevím, jaká byla,“ řekl Ronald. (...) „Znali jsme jenom dojem, který zanechávala v ostatních. Byli jsme tak trochu její zrcadla, nebo ona naše. To se nedá vysvětlit.“
2. „Byla hloupá,“ řekl Etienne. (...) „Pletla si vědění s chápáním. Přitom chudák chápala spoustu věcí, které jsme my neznali, právě proto, že jsme o nich věděli.“
3. „(...) Podle mne byla ta hloupost cenou, kterou platila za to, že je tak přirozená, tak uzavřená do své ulity, že má tak blízko k nejzáhadnější věci. Třeba jen tohle: nedokázala věřit jménům, musela si na všechno sáhnout prstem a teprve pak to uznala.“
4. „Ano, ale zato dokázala být nepředstavitelně šťastná. (...) Neměl jsem dost odvahy, abych jí řekl, že já ráno plakal taky. Když si pomyslím, jak by jí to bylo uklidnilo; víš přece, jak o sobě pochybovala, jak si připadala nicotná mezi naší úžasnou duchaplností.“ (s. 567)

Zatímco Gregorovius se snaží zachytit či uchopit la Magu tím, že se o ní dozví co nejvíce, o jakési objektivní „zmapování terénu“, Horacio si všímá detailů, které jsou pro oba dva mnohem důležitější než to, kde vyrůstala a do jaké školy chodila. Tento rozdílný přístup se projevuje také v oslovení „Lucía“, které používá Gregorovius, a „la Maga“ Horaciova.

Tuto nuanci cítí samozřejmě i la Maga, proto když ji Horacio osloví „Lucía“, ostře se proti tomu ohradí. Horacio nejenže vnímá „jinakost“ la Magy v porovnání s ostatními, ale zároveň cítí, jakoby mu la Maga právě svou odlišností vyčítala jeho neschopnost vnímat svět tak čistě jako ona. José Lezama Lima ji charakterizuje slovy: „...žije v popření světa koncepcí, proto zůstává živá a otevřená“,<sup>5</sup> kdežto Horacio nedokáže překonat svůj odstup pozorovatele. Naopak on se cítí v její přítomnosti neustále pozorován a souzen, ať už sám sebou či světem, který la Maga ztělesňuje, neboť pro něj la Maga reprezentovala „siempre un espejo terrible“ (s. 122) („byla vždycky strašlivé zrcadlo“, s. 23), i když „no tuviera conciencia de ser mi testigo y que al contrario estuviera convencida de mi soberana autarquía“ (s. 136) („nechápe, že je mým svědkem, a je naopak přesvědčena, že jsem naprosto soběstačný“, s. 33).

La Maga ukázala Horaciovi kouzlo náhody, které je nutno se odevzdat, nikoli mít vše předem připravené a ujednané. Jak říká Daniela Hodrová, „právě náhoda totiž velmi často umožňuje setkání – ono setkání s *jíným*, Druhým, které zpravidla rozbíjí hrdinovy dosavadní představy o světě a o sobě“.<sup>6</sup> Svým způsobem se vlastně jedná o setkání se sebou samým, „je možností, která čeká na určité okolnosti, na ‚náhodu‘“.<sup>7</sup>

...y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas (s. 120)

...a připojil se k Bosorce, která se usmívala a nezdála se nijak překvapená; věřila stejně jako já, že takové náhodné setkání je tím nejméně náhodným, co se může v životě přihodit. (s. 21)

Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos. (s. 120)

Chodili jsme po ulicích a nehledali jsme jeden druhého, věděli jsme však, že to děláme proto, abychom se sešli. (s. 21)

Díky la Maze se Horacio setkává také s další skutečností, již do té doby v takové intenzitě nepoznal, s láskou. Láska totiž také znamená setkání s *jíným*, překonání banální existence, naději v Horaciově hledání. „První slova románu: ‚Jestlipak Bosorku najdu?‘ by z ní mohla udělat symbol stále hledaného štěstí.“<sup>8</sup>

Pero si hubieras estado ahí esa noche, como tantas otras veces, yo habría sabido que el rodeo tenía un sentido, y ahora en cambio envilecía mi fracaso llamándolo rodeo. (s. 123)

<sup>5</sup> „... vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta.“ LEZAMA LIMA, José. „Cortázar y el comienzo de la otra novela“. In Pedro Lastra (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981. s. 199.

<sup>6</sup> HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Op. cit., s. 212.

<sup>7</sup> Ibid., s. 211.

<sup>8</sup> „Las primeras palabras de la novela: ¿Encontraría a la Maga? Podrían hacer de ella el símbolo de la felicidad continuamente buscada“. ALEXANDRU GEORGESCU, Paul. „La búsqueda de lo humano en la obra de Julio Cortázar“. *AIH. Actas IV*, 1971, s. 615.

Kdybys tu dnes večer byla, jako tolikrát předtím, byl bych věděl, že ta zacházka smysl měla, teď se mě však ten neúspěch dotýkal o to víc. (s. 23)

Každopádně tyto úvahy procházejí Horaciovi hlavou až tehdy, když už se s la Magou nemůže setkat. Její láska mohla být jistě spojením, „kibucem“, který Horacio hledá, ale v té chvíli se nedokázal této šance chopit. Steven Boldy ve svém díle *The novels of Julio Cortázar* (*Romány Julia Cortázara*) nabízí jako vysvětlení fakt, že Horacio, „díky postoji, který ho nutil utéci ode všeho, co podle něj představovalo falešný život, nemohl využít toho, co mu tato láska nabízela“.<sup>9</sup> Oliveira se neustále snaží jít dále, najít něco, co tuto lásku přesahuje, aniž by sám přesně věděl, co chce nalézt. Možná mu v tu chvíli láska nenabízí řešení či odpovědi na jeho existenciální otázky. Neboli slovy Paula Alexandru Georgescu „láska nedává Oliveirovi klíč k pochopení světa“.<sup>10</sup>

La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y que yo andaba como salido, bolcado en otra figura del mundo, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba. (s. 136)

Bosorka nevěděla, že moje polibky jsou jako oči, které se začínají otevírat až někde za ní, a že tu chodím, jako bych sem nepatřil, jako vyvržený do nějakého jiného světa, závrtný kormidelník na černé přídi, jež brázdí vlny času a současně je popírá. (s. 33)

La Maga se snaží dorozumět se s Horaciem jinými prostředky než pomocí slov, neboť slova pro ni představují omezení, zkreslení. Nedokáže jimi sdělit to, co by skutečně chtěla. V jejím světě nemají slova tak zásadní význam jako v Horaciově, dalo by se dokonce tvrdit, že by se bez nich úplně obešla. La Maga se sice naprosto ztrácí v oblasti metafyzických pojmů, dokáže však prožít stavy s nimi související.

Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente. (s. 150)

Jediný Oliveira si uvědomoval, že Bosorka každou chvíli nahlíží na ony velké terasy mimo čas, které všichni ostatní jen dialekticky hledají. (s. 46)

Její sdělení se často odehrává beze slov, řekněme, že se jedná o jazyk v širším slova smyslu, neboť také chování znamená způsob vyjádření. Horacio ale často neumí tyto signály rozluštit. Jeho svět nalézá oporu v principu definic, nálepek a přesného uspořádání. Přestože

---

<sup>9</sup> „La Maga's love offers Oliveira the salvation he is seeking, but because of the very position he has taken to escape from what he considers a false life, he has been unable to take advantage of this love.“ BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, s. 56.

<sup>10</sup> „...el amor no da a Oliveira la clave de la comprensión del mundo...“ ALEXANDRU GEORGESCU, Paul. „La búsqueda de lo humano en la obra de Julio Cortázar“. *AIH. Actas IV*, 1971, s. 616.

se ze všech sil snaží, aby tomu tak nebylo, nezná jiné druhy sdílení. Když po jejím odchodu ve svých vzpomínkách znovu prochází společné okamžiky, poznává, že právě jeho způsob komunikace působil často nedorozumění. Bohužel až pozdě nalézá možnost, jak la Maze říci to, co se jí snažil tolikrát sdělit.

Y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella, las envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre, auras y tensiones que crisan el aire entre dos cuerpos o llenan de polvo de oro una habitación o un verso. (s. 234)

A neužívám slov, která vedla jen k tomu, že jsme si nerozuměli, teď, když už je pozdě, začínám volit jiná, její vlastní, zastřená něčím, co Bosorka chápe a co nemá jména, vánkem či napětím, jež rozechvívá vzduch mezi dvěma těly a naplňuje místnost nebo verš zlatým prachem. (s. 119)

Ve snaze o nalezení cesty, jak Horaciovi sdělit věci běžně nesdělitelné, vynalézá la Maga nový jazyk – el glíglico. Jedná se o smyšlený jazyk, velice zvukomalebný, který právě svou znělostí navozuje smysl sdělení. Některá slova se samozřejmě dají rozluštit i díky jejich podobnosti s naším, „normálním“ jazykem. Ve své předmluvě k románu *Rayuela* přichází Andrés Amorós s nápadem číst veškeré sdělení v glíglico nahlas. A opravdu se čtenářovi při hlasitém čtení zdá snažší tyto pasáže pochopit. Jesús Mañú Iragui definuje glíglico jako „jazyk postrádající odkazující hodnotu, ale velice podnětný; dalo by se mluvit o čistě konotační hodnotě jazyka vycházející z jeho zvukomalebnosti“.<sup>11</sup> Dorozumívát se v glíglico umožňuje vyloučit z rozhovoru všechny ty, jimž není určen. Představuje exkluzivní jazyk milenců, součást jejich intimity. Ale bohužel ani glíglico nakonec nepomůže překonat bariéru neporozumění mezi la Magou a Horaciem, jenž se již nesnaží dostat na stejnou vlnovou frekvenci jako la Maga.

—Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas. La gunfía, vaya novedad. Y no se dice «contando de».

—El glíglico lo inventé yo —dijo resentida la Maga—. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico. (s. 221)

„Glygličtina mě už nebaví. Navíc namáš žádnou představivost, říkáš pořád stejné věci. Siněla, to je mi novota. A neříká se, vypravovat to s.“

„Glygličtinu jsem vymyslela já,“ řekla Bosorka uraženě. „Ty vždycky něco plácneš a chlubiš se tím, ale opravdová glygličtina to není.“ (s. 108)

---

<sup>11</sup> „...lenguaje carente de valor denotativo, pero intensamente sugerente; podría hablarse de exclusivo valor connotativo nacido de su sonoridad.“ MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez*. Caracas: Equinoccio, 1974, s. 90.

Horacio se rozhodne opustit la Magu zčásti proto, co všechno mu la Maga ukázala. Cítí potřebu vše staré odhodit, najít nové cesty, a neuvědomuje si, že právě toto mu její realita nabízí. Steven Boldy to nazval procesem „destrukce a sebe-destrukce, který ústí v obětování la Magy“.<sup>12</sup> Tuto skutečnost se la Maze také snaží vysvětlit Gregorovius během noci strávené v jejich bytě, ačkoli i ona sama chápe, proč s ní již Horacio nedokáže být. Dle Stevena Boldyho la Maga „zničila Oliverovu víru v intelekt, a když ji opouští, činí tak proto, že ji nikdy nedokáže odpustit, že mu takto zbořila jeho svět“.<sup>13</sup> Gregorovius a Horacio se sobě v jistém smyslu velice podobají, a právě z tohoto důvodu spolu nedokážou vyjít. Na druhou stranu Gregorovius Horacia chápe lépe než kdokoli jiný, nelze se proto divit, že se uchází o tu samou ženu a snaží se jí vysvětlit pohnutky, jež vedly Horacia k odchodu.

—Entiéndame, quiero decir que busca la luz negra, la llave, y empieza a darse cuenta de que esas cosas así no están en la biblioteca. En realidad usted le ha enseñado eso, y si él se va es porque no se lo va a perdonar jamás. (s. 280)

„Rozumějte mi dobře; chci říct, že hledá černé světlo, hledá klíč a začíná chápat, že takové věci se nenajdou po knihovnách. Vlastně jste ho tomu naučila vy, a to vám nikdy neodpustí; proto odchází.“ (s. 158)

Horacio hledá nějaké objektivní ospravedlnění své touhy utéci od la Magy, tudíž jí začne vyčítat její údajný milostný poměr s Ossipem. Čtenář stejně jako Horacio cítí, že ani toto obvinění mu nepomůže la Magu opustit, přesněji řečeno ve fyzickém ohledu ano, nikoli však v rovině psychické. Ve chvíli, kdy se Horacio rozhodne ukončit tento vztah, ještě nedokáže zhodnotit, co mu život s la Magou přinášel. Dodejme, že není možné přesně určit, kdo koho opouští, neboť la Maga v té době již také cítí zbytečnost dále pokračovat ve vztahu. Ale na rozdíl od Horacia ona chápe, o čem oba přicházejí. Myslela si, že se jí podaří Horaciovi pomoci, chtěla dle svého způsobu zachránit před pádem do „metafyzických řek“.

—Te tengo lástima —insistió la Maga—. Ahora me doy cuenta. La noche que nos encontramos detrás de Notre-Dame también vi que...Pero no lo quise ver. (...)

—(...)

—Si te dijera que todo eso lo hice por lástima.

—Vamos —dijo Oliveira, mirándola sobresaltado.

—Esa noche vos corrías peligro. Se veía, era como una sirena a lo lejos...no se puede explicar.

<sup>12</sup> „...process of destruction and self-destruction which culminates in the ultimate sacrifice of la Maga.” BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, s. 70.

<sup>13</sup> „...la Maga has destroyed Oliveira's faith in the intellect and that if he leaves her, it is because he will never forgive her for so disrupting his world.” BOLDY, Steven. Op. cit., s. 70.

—Mis peligros son sólo metafísicos —dijo Oliveira—. (...)

—(...) También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos.

—A lo mejor —dijo Oliveira— eso es el Tao.

—A mí me pareció que yo podía protegerte. No digas nada. En seguida me di cuenta de que no me necesitabas. Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas. (s. 226)

„Je mi tě líto,“ stála Bosorka na svém. „Teď si to uvědomuju. Ten večer, kdy jsme se potkali na Notre-Dame, jsem si taky všimla... Ale nechtěla jsem tomu věřit.“ (...)

„(...)”

„Co když ti řeknu, že jsem to všechno udělala ze soucitu.”

„Ale jdi,“ řekl Oliveira a zaraženě se na ni podíval.

„Ten večer jsi byl v nebezpečí. Viděla jsem to na tobě, jako když člověk slyší v dálce sirénu... Nedá se to vysvětlit.“

„Na mě číhají jen metafysická nebezpečí,“ řekl Oliveira. (...)

„(...) Existují i metafysické řeky, Horacio. Jednou do některé z nich skočíš.“

„Možná, že právě to je Tao,“ řekl Oliveira.

„Myslela jsem, že bych tě mohla ochraňovat. Ne, nic neříkej. Hned potom jsem si uvědomila, že mě nepotřebuješ. Milovali jsme se jako dva hudebníci, kteří se scházejí, aby si zahráli sonátu.“  
(s. 112)

Jejich cesty se tedy rozcházejí, la Maga opouští Horaciův svět a on se ji posléze vydává hledat, neboť začíná chápat, že tato žena ztělesňuje to, po čem on touží.

Lo que verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por liberarme era una admisión de derrota. (s. 136)

Doopravdy mě dráždilo hlavně vědomí, že už nikdy nebudu tak blízko svobodě jako v oněch dnech, kdy jsem si připadal zaskočen Bosorčiným světem, a moje touha po svobodě je přiznáním porážky. (s. 33)

## 1.2 Subjektivní realita

U Cortáзара se setkáváme s různými koncepty vnímání reality a jiných světů či toho, co realitu přesahuje – „más allá“, to jiné – „lo otro“. Cortázar nám předkládá myšlenku, že svět, jenž vidíme a který pokládáme za realitu, ve skutečnosti vůbec nemusí odpovídat našim představám. Jeden z důležitých aspektů představuje úhel pohledu každého jedince, který v sobě zahrnuje řadu dalších okolností. Záleží na osobnosti zúčastněného, na jeho

zkušenostech, na jeho (mo)mentálním rozpoložení, schopnosti empatie a v neposlední řadě na prostředí, kde se zrovna scéna odehrává. Je tedy vcelku jasné, že každý z nás prožívá touž skutečnost jinak, i když by se mělo jednat o jedno a totéž. A teď si k tomu přidejme schopnost interpretace, sklon k přehánění či zlehčování a z jedné situace se jich rázem zrodí hned několik, které se udály v ten samý čas, na tomtéž místě. V románu se s tím setkáme třeba ve chvíli, kdy Morelliho porazí auto. Přítomno bylo několik svědků, ale stejně se nemohou shodnout na popisu situace. Jeden tvrdí, že viděl naprosto jasně, jak „el paragolpes le dio en las piernas“ („náravník ho uhodil do nohy“), a druhý že „le dio en el pecho“ (s. 236) („uhodil ho do prsou“, s. 121).

Vše je relativní, jak se snaží dokázat Oliveira Ronaldovi při jedné z jejich nekonečných debat v Klubu.

—El sólo hecho de que vos estés a mi izquierda y yo a tu derecha hace de la realidad por lo menos dos realidades, y conste que no quiero ir a lo profundo y señalarte que vos y yo somos dos entes absolutamente incomunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si uno es serio. (s. 310)

„Samotný fakt, že sedíš po mé levici a já po tvé pravici, už dělá z jedné skutečnosti přinejmenším dvě, a to nechci zabíhat do hloubky a dokazovat ti, že jsme dvě jednotky, mezi nimiž neexistuje jiné spojení než slova a smysly, tedy věci, kterým nelze důvěřovat, pokud se k tomu stavíš vážně.“ (s. 187)

Tím odpadá často používaný argument „stalo se to tak a tak, viděl jsem to na vlastní oči“, neboť situaci sledovaly stále jen a jen tvoje oči, tudíž objektivní vnímání reality prostě není možné. Dala by se uvést námitka, již nám prezentuje Cortázar ústy RONALDA:

—(...)mi manera de sentirla o de entenderla es diferente de la de Babs, y que la realidad de Babs difiere de la de Ossip y así sucesivamente. Pero es como las distintas opiniones sobre la Gioconda o sobre la ensalada de escarola. La realidad está ahí y nosotros en ella, entendiéndola a nuestra manera pero en ella.

„(...) já ji vnímám a chápu jinak než Babs, Babsina skutečnost že se liší od Osipovy a tak dále. To je ovšem totéž jako různé názory na Monu Lisu nebo na čekankový salát. Skutečnost je tady a my jsme její součástí, chápeme ji každý po svém, ale jsme její částí.“ (s. 187)

Což mu vzápětí Oliveira vyvrací:

—Lo único que cuenta es eso de entenderla a nuestra manera —dijo Oliveira—. (s. 310)

„Jediné, co z toho má význam, je to, že ji chápeme každý po svém,“ řekl Oliveira. (s. 187)



Andrés Amorós tuto výměnu názorů shrnul následovně: „Hra s perspektivami a jejich analýza rozbíjí realitu sebepevnějšího vzezření.“<sup>14</sup>

### 1.3 Co se skrývá pod povrchem

Při čtení románu odhalujeme, že svět má více vrstev, nejen tu jednu, kterou běžně nazýváme realita. Existují i další světy pod povrchem, které musíme objevit. Je třeba se oprostit od vrstev, které na nás nanasla civilizace, kultura, abychom opět dokázali vnímat pravou tvář věcí. Také dvojí uspořádání románu představuje tento pohled na realitu a „lo otro“ skryté pod povrchem, neboť pokud bychom četli román pouze prvním způsobem, spousta věcí by nám zůstala utajená. Anna María Barrenechea ve svém eseji „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“ („Struktura *Rayuely* Julia Cortázara“) podotýká, že „dvojí uspořádání četby ukazuje překrývání dvou pojetí: povrchní pojetí, který odpovídá více méně interpretaci či povrchní životní zkušenosti, a hluboké pojetí, které odhaluje tajné koncepce“.<sup>15</sup> Tímto románovým pojetím se autor snaží čtenáři zprostředkovat svět, respektive světy, jak je vnímá on sám. Podtrhuje důležitost úsilí nezůstávat pouze na povrchu věcí, ale snažit se jít do hloubky a proniknout pod plášť, kterým jsou přikryty ostatní sféry. Musíme tedy odstranit nános všedních zážitků, vjemů, vztahů obklopujících člověka, které ho vlastně v určitém smyslu svazují a omezují. Jak říká J. Mañú Iragui, „zvyk zjednodušuje a ochuzuje náš pohled“,<sup>16</sup> neboť si již dopředu vytváříme představu na základě našich předešlých zkušeností a nejsme schopni vnímat takovým způsobem, jako by se vše odehrávalo poprvé, čistě, bez předem připravených variant a vzorců. Kvůli tomuto omezení již nedokážeme nastalou skutečnost akceptovat v celé její šíři, neboť se ji podvědomě snažíme zasadit do našeho připraveného rámce.

Es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada,  
zonas de detención de tus ojos, tu olfato, tu gusto.  
es decir que andás con tu límite *por fuera*

---

<sup>14</sup> „El juego de las perspectivas y el análisis destrozan la realidad de apariencia más sólida.“ AMORÓS, Andrés. „*Rayuela* (nueva lectura)“. Op. cit., s. 309.

<sup>15</sup> „...la doble ordenación de lectura muestra una superposición de dos diseños: el diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia superficial del vivir, y el diseño profundo, que denuncia las secretas concepciones“. BARRENECHEA, Anna María. „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“. In Pedro Lastra (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981, s. 213.

<sup>16</sup> „...la costumbre simplifica y empobrece nuestra mirada.“ MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez*. Op.cit., s. 67.

y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has aprehendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito por fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así es como se hundió el *Titanic* (s. 570)

Asi takhle: po obou stranách tvé hlavy, tvého pohledu

jsou vzdušné čáry, písma, kde se tvé oči, čich i chuť zastavují,

to znamená, že jsi omezen *zvenčí*

a za ty meze se nemůžeš dostat, ve chvíli, kdy si myslíš, že jsi nějakou věc plně pochopil, vyčnívá z ní ve skutečnosti jen kousíček jako z ledovce, a ten ty vidíš, celý obrovský zbytek leží za tvými hranicemi, takhle se potopil *Titanic*. (s. 434)

S termínem „más allá“<sup>17</sup> se také setkáváme poměrně často v celém díle. Alain Sicard ho zmiňuje ve své práci „Figura y novela en la obra de Julio Cortázar“ („Figura a román v díle Julia Cortáзара“), kde jej popisuje následovně: „Je to tichá výzva k hledání, za hranice jednoduchého projevu nadpřirozena a především za hranice naší individuality.“<sup>18</sup> Svým způsobem tento koncept můžeme chápat také jako snahu překročit svůj stín, opustit důvěrně známé věci a udělat krok do neznáma či snad jen nespokojit se se zajetým řádem věcí, být neustále otevřen nenadálým změnám a překvapením. Neboť jak podotkl Gregorovius:

Todos retrocedemos por miedo de frotarnos la nariz contra algo desagradable. De la nariz como límite del mundo, tema de disertación. (s. 276)

Všichni couváme, poněvadž máme strach, abychom nevrazili nosem do něčeho nepříjemného. Nos jako hranice světa, téma disertační práce. (s. 156)

„Más allá“ tedy nesouvisí jen s hledáním něčeho, co přesahuje běžnou skutečnost, ale také se schopností přijmout neobvyklé věci, které přijdou.

S konceptem „más allá“ se pojí další Cortazárův oblíbený pojem „lo otro“ neboli „to druhé“, „to jiné“. Čtenář musí mít neustále na paměti, že všechno má dvě tváře – tu, kterou známe, a tu skrytou, kterou nevidíme. Něco jako odvrácená strana Měsíce či druhá strana mince, kterou by občas stačilo jen otočit, aby se člověk dostal k té „skryté tváři“ věcí. Jako by existovaly dva paralelní světy, z nichž ten první je ten náš důvěrně známý, každodenní, a druhý představuje vše, co se vymyká zajetému řádu, co je překvapující, nové a někdy i hrozné. Luis Harss uvádí, že „výjimečnost Cortazárova může nabízet dosud neznámou variantu reality - zlomení či otevření se něčemu neznámému – nebo může být opačným

<sup>17</sup> Mohli bychom přeložit jako „to, co je dále“ či „to, co je za hranicemi“.

<sup>18</sup> „...es una invitación implícita a buscar, más allá de la simple manifestación de lo sobrenatural, y sobre todo, más allá de las fronteras de nuestra individualidad“. SICARD, Alain. „Figura y novela en la obra de Julio Cortázar“. In Pedro Lastra (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981, s. 229.

znamením, které svým způsobem představuje naději. „Asi bych umřel, kdybych ztratil naději, že jednoho dne slunce vyjde na západě. Rozčiluje mne jeho tvrdošijnost a poslušnost, věc, která klasickému spisovatele nemusí připadat tak špatná.“<sup>19</sup> V Morelliho poznámkách se také setkáváme s myšlenkou existence „más allá“.

La página contiene una sola frase: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.» La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. (s. 531)

Stránka papíru obsahuje jedinou větu: „V podstatě věděl, že není možné jít dál, poněvadž dál už nic není.“ Věta se opakuje po celé stránce a působí dojmem zdi, dojmem překážky. (s. 398)

Ačkoli Morelli opakuje stále tuto větu, v jednu chvíli mu vypadne slovo „lo“ a celá tato zeď, působící tak neprostupně, najednou jako by ukazovala skulinu, kudy se dá projít skrz. „Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa“ (s. 531) („Pozorné oko postřehne tu štěrbinu mezi cihlami a světlo, které jí prochází.“, s. 398). Jak říká Hedvika Vydrová v doslovu nazvaném „Cestami hledání“ ke Cortázarovu výboru povídek, „hranice mezi nimi<sup>20</sup> je nejasná, nezřetelná, někdy klamně vymezená, jen zdánlivě pevná. Zrcadlo, za nímž se rozkládá říše divů (vytoužená nebo obávaná, tušená nebo neznámá, vzývaná nebo popíraná), není neprostupné“.<sup>21</sup>

V kapitole 149 Cortázar cituje báseň Octavia Paze, rovněž související s již popsanou problematikou:

Mis pasos en esta calle  
Resuenan En otra calle  
Donde Oigo mis pasos  
Pasar en esta calle  
Donde  
Sólo es real la niebla. (s. 729)  
Mé kroky po této ulici  
Se ozývají  
V jiné ulici

---

<sup>19</sup> „...la excepción cortazariana puede dar una variante inédita de la realidad –una ‘fractura o abertura’ hacia lo desconocido- o bien un signo inverso que en cierta forma representa una esperanza. ‘Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste. Me exaspera su pertinacia y su obediencia, cosa que a un escritor clásico no ha de parecerle tan mal’.” HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. In *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, s. 297.

<sup>20</sup> Myslí se běžným světem a „tím druhým“.

<sup>21</sup> VYDROVÁ, Hedvika. „Cestami hledání“. In Cortázar, Julio. *Změna osvětlení*. Praha: Odeon, 1990, s. 474.

Kde

Slyším své kroky

Jak jdou po této ulici

Kde

Jedinou skutečností je mlha.

Octavio Paz totiž, stejně jako Cortázar, pocítoval fascinaci „tím jiným“, odvrácenou stranou naší reality. Jeho výboru esejů *El laberinto de la soledad* (*Labyrint samoty*) otevírá citát Antonia Machada pocházející z díla *Juan de Mairena*, který se také dotýká tématu „lo otro“: „To *jiné* neexistuje; taková je racionální víra, nevyléčitelné přesvědčení lidského rozumu. Identita=realita, jako kdyby vše, konec konců, mělo být absolutně a nutně *to samé*. Ale to *jiné* se nenechá odstranit; trvá, vytrvává; je to jako tvrdá kost, na které si rozum vyláme zuby. Abel Martín, s poetickou vírou, ne méně lidskou než víra racionální, věřil v *to jiné*, v ‚Základ různorodosti bytí‘, jako bychom řekli v *jinakost*, kterou se trpí.“<sup>22</sup> Opět se setkáváme s názorem, že ne vše lze pochopit rozumem a logicky zdůvodnit, ale opustíme-li racionální stránku našeho ducha, objeví se před námi svět, jehož existenci sice nelze popsat, ale ani popírat. Jak vidíme, „lo otro“ není výsadním tématem latinoamerických autorů, jak by se nám mohlo zdát. *Juan de Mairena* vyšel roku 1936, což předstihuje oba autory o pár desítek let. Ana María Barrenechea říká, že „pojetí ‚*lo otro*‘, trvání na tom, že něco, co si vykládáme jako A, může být B, a dokonce častěji, že něco, co si vykládáme jako A, ukazuje k jiné realitě, je označením jiné věci, otevírá cestu, okno, průchod, staví most, spojuje s něčím, u čeho nedokážeme přesně říci, *co to vlastně je*. Důležité je zachytit charakter znamení tohoto předmětu, jeho zvláštní symbolickou povahu, která nás nutí nezastavit se u něj a hledat *to druhé*, to co zůstává jako kousíček, který jsme jen zahlédli.“<sup>23</sup>

Jedna z možných cest, jak se dostat k „lo otro“, vede skrze sebe sama, neboť „sin poseerse no había posesión de la otredad“ (s. 240) („nikdo se nemůže sblížit s někým jiným,

---

<sup>22</sup> „Lo otro no existe; tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad=realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en *lo otro*, en ‚La esencial heterogeneidad del ser‘, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*.“ PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998.

<sup>23</sup> „...la noción de *lo otro*, la insistencia en que algo que interpretamos como A puede ser B y más a menudo de que algo que interpretamos como A apunta a otra realidad, nos hace señas indicadoras de otra cosa, abre un camino, una ventana, un pasaje, tiende un puente, enlaza con algo sin poder precisar *qué sea esa otra cosa*. Lo importante es percibir el carácter de signo del objeto, su peculiar naturaleza simbólica que nos obliga a no detenernos en él y a buscar *lo otro*, eso que queda como un chispazo fugazmente entrevisto e inapresable“. BARRENECHEA, Anna María. „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 212.

aniž dřív obsáhl sám sebe“, s.123), a tím, že se člověk otevře jinému, dává impuls k tomu, aby se i jiné světy otevřely jemu. Nejde jen o překonání hranic mezi světy, ale také o hranice v mezilidských vztazích, v nichž se často dají otevřít naprosto nečekané dimenze.

La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro. (s. 240)

Opravdového sblížení, stvořeného z jemných doteků a zázračných úmluv se světem, nebylo možno dosáhnout jednostranně; nastavené ruce musela vyjít vstříc jiná, ruka jiného člověka. (s. 123)

V souvislosti s překonáním těchto hranic se objevují především dva symboly: most a střed (či centrum).<sup>24</sup> Most představuje spojení těchto dvou světů, spojení jednoho s tím druhým (lo otro), střed symbolizuje jednotu. Připomeňme alespoň některé scény, kde právě most hraje klíčovou úlohu. Jako první se nám jistě vybaví scéna z Buenos Aires, kde Traveler s Oliveirou „zkonstruují“ provizorní dřevěný most mezi svými okny, po kterém má Talita přenést Oliveirovi *yerbu maté* a hřebíky. Talita v tu chvíli ví, že „estos dos han tenido otro puente entre ellos“ (s. 404) („Ti dva si postavili další most mezi sebou.“, s. 275). Most, po jehož odstranění stejně všichni zúčastnění cítí, jako kdyby tam stále byl. První setkání s la Magou v Paříži se také odehrává na mostě, „pero ella no estaría ahora en el puente“ (s. 120) („ted’ však na mostě asi nebude“, s. 21), což nám svým způsobem může napovídat, jakou roli la Maga v Horaciově životě sehraje. Most tedy symbolizuje spojení všední reality s jinými světy, ale také možnost sblížení mezi lidmi.

Oliveira veía a Sirio en mitad del agujero negro y especulaba sobre los tres días en que el mundo está abierto, cuando los manes ascienden y hay puente del hombre al agujero en lo alto, puente del hombre al hombre...(s. 425)

..uprostřed toho černého otvoru viděl Síría a uvažoval o třech dnech, kdy se svět otevírá, mánové stoupají a mezi člověkem a tím otvorem nahoře je most, vlastně most od člověka k člověku... (s. 295)

A jako poslední příklad uveďme obraz, kde Horacio líčí realitu, že se mu jeví „como un arcoiris saltando de pulgar al meñique“ (s. 413) („jako duha od palce až k malíčku“, s. 285), což svým způsobem znamená také most spojující dva póly.

---

<sup>24</sup> el puente y el centro.

## 1.4 Je třeba znovu stvořit svět

Cortázar jistě není první, kdo nastiňuje myšlenku, že je třeba znovu stvořit svět, ale v tomto případě nejde o náš běžný svět, nýbrž o ten druhý. Připomeňme výrok José Lezamy Limy: „*Rayuela* dokázala zničit prostor jen proto, aby ho znovu postavila, popravil čas, aby se tento zvedl s novou hlavou. Jedná se o velice americký román, který nezávisí na americkém časoprostoru. Paříž nebo Montevideo, hodina odchodu z koncertu nebo hodina svítání se točí, kroutí a potvrzují neustálou přítomnost náhody“.<sup>25</sup>

Ten druhý svět sám o sobě sice neexistuje, ale my máme v rukou veškerý potřebný „materiál“, abychom ho mohli vytvořit. Dalo by se tedy říci, že pokud budeme umět dát správně dohromady to, co nám náš současný svět nabízí, vystane před námi ten druhý, jako kdyby tu byl odjakživa.

Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste, pero como el agua existe en el oxígeno y el hidrógeno, o como en las páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 y 456 del diccionario de la Academia Española está lo necesario para escribir un cierto endecasílabo de Garcilaso. (s. 540)

Ten druhý svět neexistuje, je potřeba ho vytvořit jako ptáka fénixe; existuje v tomhle, ale tak, jako voda existuje ve vodíku a v kyslíku, nebo jako na stránkách 78, 457, 3, 271, 688, 75 a 456 slovníku Španělské akademie najdete všechno, co je potřeba k napsání jistého jedenáctislabičného verše Garcilasova. (s.407)

Člověk je jako malý vesmír, který je neustále ničen a vytvářen znovu, neboť nic není neměnné, ačkoli tyto změny často vůbec nezaznamenáme. Jak říká José Lezama Lima: „Tedy antropofanie, kterou nám nabízí Cortázar, předpokládá, že člověk je neustále vytvářen a neustále tvoří. Bytí či nebytí představují žertovnou jedinečnost v člověku.“<sup>26</sup> Tento proces není pasivní, člověk by se na něm měl aktivně podílet, neboť jen tak může překonat svou „včerejší“ podobu. Souvisí to s vytvářením „nového člověka“ a s ním „nové reality“. Andrés Amorós říká o Horaciovi, že pro něj „žít opravdově je zvolit si svobodně, vynalézat“.<sup>27</sup> Je-li tedy člověk otevřený, brzy pochopí, že svou realitu si může částečně vytvořit sám.

---

<sup>25</sup> „*Rayuela* ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza. Es una novela muy americana que no depende de un espacio tiempo americano. París o Montevideo, la hora de la salida del concierto o la hora del amanecer, giran, ruedan y aseguran la igual concurrencia del azar.“ LEZAMA LIMA, José. „Cortázar y el comienzo de la otra novela“. Op. cit., s. 193.

<sup>26</sup> „Así, la antropofanía que nos propone Cortázar, presupone que el hombre es creado incesantemente, que es creador incesantemente. Existir y no existir forman en el hombre una cómica unicidad.“ Ibid., s. 205.

<sup>27</sup> „...vivir auténticamente es elegir con libertad, inventar“. AMORÓS, Andrés. „Introducción“. In Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 82.

Neznamená to sice, že by měl pod kontrolou všechny její okolnosti, ale i dílčí ovládnutí jejího průběhu znamená mnoho.

...y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara...(s. 160)

...a stačí zavřít oči, abych to všechno smazal a začal zase od začátku, pokaždé znovu přivádím na svět ta ústa, po kterých toužím, ústa, která si má ruka vybírá a kreslí ti je na tvář...(s.54)

## 1.5 Vytváření obrazů – „figuras“

Princip „figuras“ spočívá v tom, že přestáváme vnímat každého člověka zvlášť, ale uvědomujeme si, že lidé kolem nás vytvářejí dohromady nějaký obraz. To znamená, že ačkoli si myslíme, že se rozhodujeme individuálně, izolovaně, jednáme vlastně v závislosti na tom, jak jedná celá naše „figura“. Neboť všechny věci spolu souvisejí a pojí se mezi sebou. Mohli bychom si představit například ohromnou pavučinu, kde každá osoba představuje jeden „uzlík“, neboli místo, kde se protínají pavučinová vlákna. Pochopíme pak, že se jeden uzlík nemůže rozhodnout, že se přesune jinam, aniž by se s ním pohnula celá pavučina. Jinými slovy: svými činy ovlivňujeme své okolí, které na ně nějakým způsobem musí reagovat a naopak. Neexistuje tedy něco takového jako nezávislé jednání, neboť vše souvisí se vším. Představme si navíc, že nejsme součástí pouze jednoho takového obrazu, ale několika. A stejně tak lidé, kteří spoluvytváří naši „figuru“, žijí zamotáni do dalších pavučin, jejichž existence nás ovlivňuje právě skrze toho jednoho člověka z našeho obrazu. Pojem „figura“ ale nelze ztotožňovat s něčím, co bychom mohli nazvat „můj svět“, tj. moje rodina, moji přátelé apod., ačkoli i tyto okolnosti tento pojem zahrnuje. „Figura“ však představuje mnohem širší koncept. Představme si, že kráčíme po ulici a najednou se vše zastaví – v jakých pozicích vůči sobě navzájem se lidé nacházejí, tím vytvářejí jeden z možných obrazů, tak vypadá „figura“. Abychom se vyjadřovali přesně, dodejme, že ani vzdálenost nepředstavuje zásadní kritérium, neboť můžeme vytvářet „figuru“ s někým na druhé straně města, jako ji spolu vytvářeli la Maga s Horaciem při svých toulkách Paříží.

...y sin embargo los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, yo otro en alguna parte, desplazándonos, vos ahora a lo mejor en la rue de la Huchette, yo ahora descubriendo en tu pieza vacía esta novela, mañana vos en la Gare de Lyon (si te vas a Lucca, amor mío) y yo en la rue du Chemin Vert (s. 347)

...a přesto oba dohromady vytváříme obrazec, každý z nás jako jeden bod a každý úplně jinde, a oba měníme místo, ty teď možná jsi v rue de la Huchette a já v tvém prázdném pokoji objevil tenhle román, zítra budeš na Gare de Lyon (jestli pojedáš do Lukky, má lásko) a já v rue Chemin Vert. (s. 223)

V rozhovoru s Luisem Harsssem Cortázar na toto téma uvedl: „Jedná se o pojetí, které já nazývám figury. Je to jako pocit — který bezpochyby mnoho z nás má, ale který já velice intenzivně cítím — že kromě našich individuálních osudů jsme součástí figur (obrazů), které neznáme. Myslím, že všichni tvoříme obrazy. Například v tuto chvíli můžeme být součástí struktury, která pokračuje možná dvěstě metrů odsud, kde třeba jsou další lidé, kteří nás neznají, stejně jako my neznáme je. Stále cítím možnost propojení, okruhů, které se zavírají a spojují nás na okraji veškerého rozumového vysvětlení a lidských vztahů.“<sup>28</sup>

Horacio Oliveira při sobě neustále nosí barevné provázky, z kterých vytváří obrazce či figurky, které můžeme chápat jako konkrétní „figuru“ v malém.

De dónde le vendría la costumbre de andar siempre con piolines en los bolsillos, de juntar hilos de colores y meterlos entre las páginas de los libros, de fabricar toda clase de figuras con esas cosas y goma tragacantos. (s. 487)

Odkud jsi vzal ten zvyk nosit pořád po kapsách provázky, sbírat barevné nitě a zakládat je mezi listy knih a s pomocí tragantové gumy z nich vytvářet nejrůznější útvary? (s. 355)

Andrés Amorós k tomu podotýká, že „provázky jsou symbolem tajemných vztahů, které ho spojují s realitou“.<sup>29</sup> Když Horacio vzpomíná na la Magu, také mluví o provázkách (či nitích), které mezi sebou spojují věci způsobem nám neznámým.

...entender el amor de la Maga, entender cada piolincito saliendo de las cosas y llegando hasta sus dedos, cada títere o cada titiritero, como una epifanía; entenderlos, no como símbolos de otra realidad quizá inalcanzable, pero sí como potenciadores (s. 206)

...pochopit Bosorčinu lásku, pochopit každou nitku vedoucí od těch věcí k jeho prstům, všechny loutky i loutkáře, pochopit to všecko jako zjevení; ne jako znaky jiné a snad nedosažitelné skutečnosti, ale jako mocnitele... (s. 94)

---

<sup>28</sup> „Es la noción de lo que yo llamo las figuras. Es como el sentimiento —que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa— de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de lidazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana.” HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 278.

<sup>29</sup> „...los piolines son el símbolo de los misteriosos vínculos que le enlazan con la realidad“. AMORÓS, Andrés. „Rayuela (nueva lectura)“. Op. cit., s. 287.



Připomeňme si ještě scénu ze závěru románu, kdy se Horacio zabarikádjuje u sebe v pokoji a různé předměty a části nábytku mezi sebou spojí právě těmito provázky, čímž jako by zásadně zdůraznil to, co normálně běžným okem nepostřehneme, totiž vzájemnou provázanost věcí.

...era bastante divertido que la palangana con agua y los piolines se encontraran al final del razonamiento y no al principio (s. 488)

...pobavilo ho, že se umývadlo s vodou a provázky sešly až v závěru jeho úvah, a ne hned na začátku... (s. 356)

Alain Sicard považuje princip „figury“ za „úplně nový způsob chápání lidských osudů“, neboť „jedním ze základních přínosů pojmu figura je, že ukazuje individuální realitu jako lživou“.<sup>30</sup> Jak jsme se snažili nastítnit, Cortazárův pohled na svět jako na systém vzájemně provázaných osob a věcí tedy nedává prostor individualismu z jednoho prostého důvodu: že něco takového jako absolutně nezávislý člověk prostě neexistuje. Takže ačkoli si toho nejsme vědomi, neustále jsme součástí nějakých obrazů, které se stále přeměňují a přelévají jeden do druhého jako vlny na moři. Alain Sicard k tomu poznamenává, že „Cortazár se dívá na svět jako na obrovskou Metaforu, v níž věci a bytosti jsou ozvěnou jedné vůči druhé, Metafory vzájemnosti, která je pramenem radostí a dramat.“<sup>31</sup>

Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. (s. 540)

Řekněme, že svět je obraz, který je třeba přečíst. (s.407)

## 1.6 Absurdita

Při čtení románu nás občas zarazí absurdita nějaké situace či nějakého komentáře a právě tento prvek tak intenzivně zajímá Horacia. Záleží totiž na úhlu pohledu. Co je ve skutečnosti absurdní? To, co běžný člověk považuje za absurdní, nebo naopak něco, co nám přijde naprosto běžné a nikdo se nad tím nepozastaví? Podívejme se na náš svět, jak je uspořádán, na jakých principech pracuje a zkusme si položit zmíněnou otázku. Mnozí z nás by si svou odpověď již nebyli tolik jistí v momentě, kdyby se jim podařilo nahlédnout na věc nezávisle, pohledem nezatíženým zkušenostmi. José Lezama Lima na toto téma podotýká:

<sup>30</sup> „...una manera totalmente nueva de concebir los destinos humanos“, „el mentís que inflige a la realidad individual es una de las aportaciones esenciales de la noción de figura“. SICARD, Alain. „Figura y novela en la obra de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 229.

<sup>31</sup> „...la visión que Julio Cortázar tiene del mundo es la de una gigantesca Metáfora dentro de la cual las cosas o los seres se hacen eco los unos a los otros, la de una solidaridad que es fuente de dramas y de alegrías.“ Ibid., s. 230.

„Každý člověk se vytrhává z celku, a tím jej rozrušuje. Existuje ale podstata identity, tvořená náhodou, která se stává běžnou, absurdita, které se člověk musí přizpůsobit, aby nebyl nerozpoznatelný pozůstalý vyhynulého druhu.“<sup>32</sup>

—Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma, con una pieza donde diversos tipos toman café a las dos de la mañana, sin que realmente nada de eso tenga el menor sentido como no sea el hedónico, lo bien que estamos al lado de esta estufita que tira tan meritoriamente. Los milagros nunca me han parecido absurdos, lo absurdo es lo que los precede y los sigue. (s. 313)

„Já osobně mám dojem, že právě ty krize, na které se většina lidí dívá jako na něco pohoršlivého a nesmyslného, nám ukazují opravdovou absurditu, absurditu spořádaného, vyrovnaného světa, pokoje, kde hlouček lidí ve dvě v noci pije kávu, aniž to ve skutečnosti má sebemenší smysl kromě obyčejného požitkářství; sedí se nám tu příjemně a kamínka mají dobrý tah. Zázraky mi nikdy nepřipadaly nesmyslné, nesmyslné je to, co jim předchází a co po nich následuje.“ (s. 190)

Také Steven Boldy se přiklání k názoru, že „je to vztahem člověka k věcem, jeho rozumem, co vytváří pocit, že některé věci jsou absurdní“.<sup>33</sup> Řešení, které se nabízí, je stejné jako v ostatních případech. Pokud se otevřeme nově přichozím událostem beze snahy je hodnotit a analyzovat, ani ta nejabsurdnější událost nám nemůže připadat absurdní, neboť ji nemáme s čím porovnávat. Pak i všechny zázraky, jež se udějí, pochopíme čistě jako nové impulsy, které nás mohou někam směřovat, ukázat nám svět zase z jiné stránky, než na jaké jsme si doposud zvykli.

Sin necesidad de dramatizar, la más modesta objetividad era una apertura al absurdo de París, de la vida gregaria. (s. 239)

Nechtěl nic dramatizovat, ale i při největší objektivnosti ho bila do očí nesmyslnost Paříže a všednodenního živobití. (s. 122)

Pojetí toho, co se nám jeví absurdní a co ne, nám tedy připomíná subjektivní chápání reality, o kterém jsme mluvili dříve. Nutno podotknout, že Horacio se ocitá v natolik absurdních situacích, že se stává jejich králem. Sám dochází k závěru, že „sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito“ (s. 242) „Člověk by musel

---

<sup>32</sup> „Cada hombre irrumpe o interrumpe un continuo, pero hay un fondo de identidad que es un azar que se vuelve casual, una absurdidad que el hombre tiene que asimilar para no ser el irreconocible sobreviviente de una especie extinta.“ LEZAMA LIMA, José. „Cortázar y el comienzo de la otra novela“. Op. cit., s. 201.

<sup>33</sup> „It is man's link with things, his intelligence, that makes them seem absurd.“ BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Op. cit., s. 58.

žít úplně nesmyslně, aby tu nekonečnou nesmyslnost nakonec prolomil.“ (s. 125) a vchází do sálu, kde za chvíli začíná koncert Berthe Trépat.

## 1.7 Různé formy šílenství

Jeden z možných pohledů na šílenství je představen v závěru knihy, kdy se Horacio obrňuje před Travelerovým „útokem“. Přemýšlí nad tím, jak by se celá situace vyřešila tím, kdyby se doopravdy zbláznil. Znamenalo by to vlastně únik z „našeho“ světa, ze světa běžně vnímané reality, z toho, co se obecně pokládá za „normální“. Šílenství představuje území, kam běžný člověk nemůže, protože jeho mysl nepřesáhla určité, rozumem stanovené hranice. Můžeme ho chápat jako stav, kdy se mysl rozletí do všech směrů bez možnosti ji již dále kontrolovat. Lze ho přirovnat k výbuchu sopky, po němž již není cesty zpět. Horacio tak trochu doufá, že se mu podaří uniknout do tohoto světa, kam by za ním již Traveler nemohl. Ačkoli by pak dleli ve stejném čase, na stejném místě, jejich setkání by se nemohlo uskutečnit, jelikož by se tyto dva světy neprotnuly.

Le hacía gracia pensar que si hubiera tenido la suerte de volverse loco esa noche, la liquidación del territorio Traveler hubiera sido absoluta. (s. 496)

Bavil se pomyšlením, že kdyby dnes večer měl to štěstí a opravdu se zbláznil, území jménem Traveler by bylo zničeno úplně. (s. 364)

Další forma bláznovství, s níž se setkáváme, je opět podmíněna naším pohledem na věc. Jde o stejný princip jako u absurdity, kdy vlastně není jasné, jestli můžeme považovat za absurdní to, že „...salgas por la mañana a la puerta y encuentras la botella de leche en el umbral y te quedas tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar“ (s. 314) („...ráno vyjdeš ze dveří, najdeš na prahu láhev mléka, a nijak tě to nepřekvapí, poněvadž včera se ti stalo totéž a zítra se to stane zas“, s. 192). Také v okamžiku, kdy Ferragutovi se svými lidmi přebírají kliniku od bývalých zaměstnanců, nám začínají před očima defilovat různí blázni, ale všimneme-li si např. la Cucy, okamžitě ztrácíme jistotu stran toho, kdo vlastně patří do „růžového pyžama“.

Por ejemplo ahí, perfectamente dueña de sí misma, apretando la cartera con las dos manos y muy sentada en sillón, la Cuca parecía bastante más loca que los tres firmantes, que ahora se habían puesto a reclamar algo así como la muerte de un perro...(s. 462)

Třeba Pusinka, která tu seděla zabořená v křesle, oběma rukama svírala tašku a dokonale se ovládala, vypadala mnohem pomatenější než ti tři, kteří teď začali požadovat utracení jakéhosi psa. (s. 330)

Při první obhlídce kliniky se Horacia ujme jeden z bláznů a nabízí mu, že ho klinikou provede. Horacio nabídku přijímá, neboť si uvědomuje, že právě blázen mu bude nejlepším průvodcem. Kdo jiný by ho totiž mohl lépe vtáhnout do příbytku duševně nemocných než jeden z nich? Tak se Horaciovi naskýtá pohled, který by mu „normální“ ošetřovatel nemohl nabídnout. „La idea de conocer la clínica de la mano de un loco era sumamente agradable,“ myslí si Oliveira (s. 457). „Seznámit se s klinikou v doprovodu blázna vypadalo velice slibně.“ (s.326) Později se však zjistí, že nešlo o blázna, nýbrž o ošetřovatele, jenž naopak pokládal za blázna Horacia. Ten celou přehlídku bláznů a kliniky shrne takto:

...no hay diferencia entre ellos y nosotros. Ninguna diferencia. Vamos a estar estupendamente acá (s. 464)

„...mezi nimi a námi není žádný rozdíl. Vůbec žádný. Bude nám tu báječně.“ (s. 332)

Další příklad, kterým se budeme zabývat, sice již nespadá do obecně stanovené škatulky „bláznovství“, ale přitom by do ní jistě krásně zapadl. Jedná se o oblíbenou četbu Travelera Ceferina Pirize a jeho „La Luz de la Paz del Mundo“ („Světlo světového míru“). Tento text nabídl Ceferino Piriz organizaci UNESCO ve snaze odpovědět na otázku, jak vyřešit světové problémy. Jde tedy o seriózní návrh předložený odborné společnosti, metodicky propracovaný a promyšlený. Ceferino Piriz představuje nové, neotřelé řešení, zakládající se na rozdělení společnosti podle lidské rasy. Dle jeho názoru existuje šest lidských ras lišící se barvou pleti: rasa bílá, žlutá, hnědá, černá, červená a „pampa“. Na základě rozdělení lidí dle ras navrhuje vytvoření jednobarevných světů s „různobarevným“ kongresem a vládou.

Una Sociedad que funcione permanentemente, y por ende todos los días hábiles. (...) Ahora bien; de las siete mencionadas cámaras del palacio de cuya Sociedad una primera cámara ha de ser ocupada por los Delegados de los países de raza blanca, y su Presidente de igual color; una segunda cámara...(s. 684)

Společnost, která bude fungovat trvale, tudíž po všechny pracovní dny. (...) Dále: Ze zmíněných sedmi komor v paláci řečené Společnosti první komoru zaujmou zplnomocněnci zemí bílého plemene a její předseda téže barvy; druhou komoru... (s. 534)

Takto Ceferino pokračuje s výčtem až k sedmé rase. Celý projekt zní zcela neuvěřitelně, ani se nám nechce věřit, že bychom ho měli chápat jinak než jako žert. Je však

vypracován s naprostou precizností, napsán krásným slohem, že nad ním nemůžeme jen mávnout rukou jako nad výmyslem nějakého blázna. Kde tedy poznat tu hranici, kdy se setkáváme se šílenstvím a kdy ještě ne? Také chvíle, kdy Cortázar zařazuje Ceferina Pirize do kontextu celého díla, nás nutí zamyslet se nad touto otázkou. Připomeňme jen, že Horacio s Travelerem již začali pracovat na klinice a Traveler se pustí do četby Ceferina, právě když Talita sestupuje s Horaciem do márnice. V obou případech se ocitáme na hranici zdravého rozumu a šílenství, takže text v této pasáži jen poukazuje na fakt, že téma ještě zdaleka není vyčerpáno. Jak uvádí Harss: „Cortázarovi se líbil, neboť mu připadal jako perfektní příklad extrémního nerozumu, kam až může čistý rozum dojít. To poslední, co blázen ztrácí, je jeho schopnost argumentace,“ řekl Chesterton, což si Cortázar přepsal, aniž by změnil jediné slovo.“<sup>34</sup>

Jako poslední příklad uveďme samotného protagonistu. Nejenže v závěru knížky nevíme, zda se doopravdy zblázní či ne, ale v průběhu celého románu se neustále setkáváme s narážkami na téma, k čemu nám vlastně rozum, naše logické uvažování, slouží. Vždyť se často zdá, že by bylo jednodušší nechat všechny naše „správné úsudky“, plynoucí ze „zdravého rozumu“, stranou, abychom se mohli „bezhlavě“ vrhnout do víru dění. La Magu bychom svým způsobem mohli také označit za blázna, natolik se vymyká běžnému uvažování. Ve své podstatě la Maga a Horacio představují dva extrémy ohledně používání rozumu – on studovaný, sečtělý, ona vzděláním nedotčena, on téměř není schopen provést běžné úkony, aniž by o nich dlouze nepřemýšlel, ona jedná impulzivně i ve složitých situacích.

De verdad, anoche le [a Horacio] hice tomar una aspirina porque tenía dolor de muelas. La agarró y se puso a mirarla, le costaba muchísimo decidirse a tragarla. Me dijo unas cosas muy raras, que era infecto usar cosas que en realidad uno no conoce, cosas que han inventado otros para calmar otras cosas que tampoco se conocen...(s. 198)

„Opravdu, včera večer jsem mu jeden vnutila, poněvadž ho bolely zuby; vzal ho do ruky a prohlížel si ho, stálo ho to spoustu přemáhání, než ho spolkl. A říkal při tom takové divné věci, že prý je to nechutné, užívat věci, které člověk vlastně vůbec nezná, které si vymysleli druzí na uklidnění jiných věcí, o kterých se taky nic neví...“ (s. 88)

---

<sup>34</sup> „A Cortázar le gustó porque le pareció un ejemplo perfecto de los extremos de sinrazón a que puede llegar la razón pura —lo último que pierde el loco es su facultad de razonar, dijo Chesterson— y lo copió sin cambiar una palabra.“ HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 260.

Při čtení románu se setkáváme s různými variacemi Descartova „cogito ergo sum“, výrokem značné důležitosti ve vztahu k hlavnímu hrdinovi. Jak jsme si již všimli, Horacio se naopak od té doby, co potkává la Magu, snaží zbavit spoutanosti rozumem, tudíž slovy Andrése Amoróse „myslí, tedy, ale to ještě jistě neznamená, že je, nýbrž naopak. Že stále hledá nikdy nedosaženou identitu všeho, toho ‚jsem‘ v takové šíři, která mu vždy proteče mezi prsty.“<sup>35</sup> Racionalismus, symbolizovaný Descartem, je dle Horacia již překonán, tudíž ho nelze „aplikovat“ na moderního člověka. Snaží se hledat jiné cesty a jednou z nich je právě šílenství, které nám může pomoci dosáhnout, řekněme, jistého osvícení. Sám Horacio ho popisuje takto:

Todo desorden se justificaba si tenrdía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. (s. 210)

Každý zmatek byl na místě, směřoval-li k vlastnímu překonání, šílenství možná bylo s to člověka dovést k novému rozumu, jinému, než byl ten, z jehož krachu vzešlo. (s. 97)

Nezříká se zcela rozumu, ale „empleándola de otra manera“ (s. 315) („používat ho jinak“, s. 192) by mohlo být východiskem. Život jako takový nám totiž často může připadat nepochopitelný.

En realidad nosotros somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito pero no se entiende nada. (s. 309)

„Ve skutečnosti jsme tu jako na veselohře, když přijdeš do divadla až při druhém dějství. Všecko je pěkné, ale nerozumíš ničemu.“ (s. 186)

„Osvícené šílenství“ se tedy nabízí jako jedna z možných cest úniku ze světa sevřeného rozumem, neboť jak říká Carlos Fuentes: „Rozum, aby mohl být rozumný, se musí vidět očima ironického šílenství.“<sup>36</sup> Navíc Fuentes staví šílenství ještě do jiného světla tím, že připomíná různé literární postavy – blázny jako např. Dona Quijota, Pierra Ménarda, rod Buendiů, ale také Travelera s Talitou. A co mají společného? Šílenství ve smyslu, jak ho charakterizuje Erasmus ve své *Chvále bláznivosti*: „Všichni ostatní tvorové se spokojí přírodou, jen člověk se snaží vykročit z hranic svého určení“.<sup>37</sup> Fuentes dodává: „A proto je

---

<sup>35</sup> „...piensa, desde luego, pero eso no significa con seguridad que exista, sino, por el contrario, que anda siempre a la búsqueda de una identidad nunca alcanzada del todo, de un ‘existo’ en plenitud que siempre se escapa de entre las manos.“ AMORÓS, Andrés. „*Rayuela* (nueva lectura)“. Op. cit., s. 307.

<sup>36</sup> „...la razón, para ser razonable, debe verse a sí misma con los ojos de una locura irónica.“ FUENTES, Carlos. „Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo“. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990, s. 256.

<sup>37</sup> ERASMUS ROTTERDAMSKÝ. *Chvála bláznivosti*. Olomouc: Aurora, 1995, s. 40.

blázen.“<sup>38</sup> To je tedy poslední forma šílenství, kterou si představíme. Lidé, kteří posouvají své limity každý den o trošku dál, neboť jim nestačí spokojit se s pohodlným životem, jaký náš svět nabízí. Nebo ti, kteří bojují za své ideály a dokážou jim přinášet takové oběti, že bychom je proto mohli označit za blázny. Jako slavný rytíř smutné postavy – Don Quijote de la Mancha.

## 2 PRINCIP ROMÁNOVÉHO DVOJNÍKA

V Cortázarově díle se poměrně často setkáváme s postavou románového dvojníka, s tzv. doppelgängerem. Představuje spojení dvou postav, vzájemně se do sebe zrcadlících a promítajících, jejichž osudy jsou spolu svázány. Toto rozdvojení charakterů může mít různé podoby. V povídce „La noche boca arriba“ jde o jednu a tutéž postavu, jež prožívá noc paralelně ve dvou světech, ale v obou dvou případech je jasné, že kráčí vstříc smrti. Nejprve na nemocničním lůžku po nehodě na motorce a vzápětí jako oběť bohům během indiánského obřadu. Další typ dvojníka se objevuje v povídce „Lejana“, kde ale máme možnost vše pozorovat jen skrze jednu postavu, která však cítí, jakoby žila ještě někde jinde. Rozhodne se tedy své druhé já najít, proto odjíždí na svatební cestu s manželem do Budapešti, a asi nás nepřekvapí, že se tam s ním setkává na mostě.<sup>39</sup> Stejně jako v povídce „Axolotl“ dojde k tomu, že si spolu dvojníci vymění role, takže Alina Reyes tím, že obejmě svou dvojnici – žebračku, vzápětí vidí samu sebe odcházet a přitom zůstává na zasněženém mostě.

Téma dvojníka velice úzce souvisí s pojmem „figura“, který jsme si představili již dříve. Cortázar poznamenává: „Figury by byly svým způsobem vyvrcholením tématu dvojníka; tak, jak by ukázalo či by se snažilo ukázat spojení, vztah mezi různými elementy, který, viděný z hlediska logiky, je nepostižitelný“.<sup>40</sup>

*Rayuela* nabízí trochu jiný pohled na dvojníky, ačkoliv i tady zůstává důležitým momentem jejich spojení. Navíc se jich v románu objevuje hned několik.

---

<sup>38</sup> „Por ello, está loco“. FUENTES, Carlos. „Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo“. Op. cit., s. 257.

<sup>39</sup> Viz . kap. 1.3, s. 16.

<sup>40</sup> „Las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible.“ HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 292.

## 2.1 Horacio – Traveler

Nejvýraznější dvojici tvoří nepochybně Horacio s Travelerem. Zatímco Horaciův osud můžeme sledovat již od jeho cesty do Paříže, s Travelerem se setkáváme až v druhé části románu v Buenos Aires. Traveler, společně se svou ženou Talitou, přijde Horacia uvítat do přístavu při jeho návratu do Buenos Aires a z jejich hovoru se dovídáme, že před Oliveirovým odjezdem byli velice dobrými přáteli. Horacia a Travelera můžeme, společně s Talitou, sledovat v těch samých situacích a porovnat, jak na ně který z nich zareaguje. Na jednu stranu oba občas touží po vlastnostech (a nejen po nich) toho druhého, na druhou stranu je každý spokojen se současným *status quo*, neboť uvnitř se tito dva hrdinové jeví jako vzájemně velice podobní a blízcí. Travelera velice zlobí jeho jméno, jelikož v životě nevystřčil nos z Argentiny. Můžeme to tedy chápat tak, že za něj cestuje jeho doppelgänger Horacio.

Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como ni fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia. A los cuarenta años seguía adherido a la calle Cachimayo, y el hecho de trabajar como gestor y un poco de todo en el circo «Las estrellas» no le daba la menor esperanza de recorrer los caminos del mundo *more* Barnum (s. 373)

Rozčilovalo ho, že se jmenuje Traveler, on, který z Argentiny jakživ nevytáhl paty, pomineme-li občasné výlety do Montevidea a jeden do paraguayského Asunciónu, metropolí, na které vzpomínal naprosto lhostejně. Ve čtyřiceti letech pořád ještě trčel v ulici Cachimayo a to, že pracoval jako vedoucí a děvče pro všecko v cirkusu „Hvězdy“, mu nedávalo ani nejmenší naději, že by kdy mohl putovat po světě *more* Barnum. (s.246)

Steven Boldy uvádí, že „Oliveira je ta část Travelera, která by ráda cestovala, objevovala realitu, zatímco Traveler je ta ‚forma‘, již po sobě Oliveira zanechal při svých cestách mimo zvyklosti a konvence, které představuje Buenos Aires“.<sup>41</sup> Horacio brzy začíná poznávat, že Traveler je jeho dvojníkem, což vysvětluje mnoho situací, do kterých se tito dva dostávají. Také Traveler cítí, že má nějakého dvojníka ještě předtím, než se znovu setká s Horaciem.

A veces Traveler hace alusiones a un doble que tiene más suerte que él, y a Talita, no sabe por qué, no le gusta eso, lo abraza y lo besa inquieta, hace todo lo que puede para arrancarlo a esas ideas. (s. 377)

---

<sup>41</sup> “Oliveira is that part of Traveler which would have liked to travel, to explore reality, while Traveler is the ‘form’ left behind by Oliveira in his trips beyond custom and conventionality, i.e. Buenos Aires.” BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Op. cit., s. 78.



Občas Traveler dělá narážky na jakéhosi dvojníka, který má víc štěstí než on, a Talitě se to bůhvíproč nelíbí, zneklidněle ho objímá a líbá, dělá, co může, aby mu ty nápady vyhnala z hlavy. (s. 250)

Talita podvědomě cítí, že tyto a jiné myšlenky, které Travelera trápí, by mohly nějakým způsobem znamenat ohrožení, proto se za každou cenu snaží Travelera rozptýlit a „usadit“ ho zpátky na zem. S Horaciovým příjezdem se však situace dramaticky mění. Nejenže původně hypotetický dvojník skutečně existuje, ale navíc svou pouhou přítomností nutí Travelera zamyslet se nad věcmi, které se Talitě podařilo „zakrýt plakátem Marilyn Monroe“. Traveler i Talita si uvědomují, že i kdyby Horacio najednou odešel, věci by stejně již nebyly jako dřív. Opravdu by se ho tedy nejraději oba zbavili „Rajale el paquete por la cara y que nos deje de joder de una buena vez“ (s. 405) („Hod' mu ten balíček mezi oči, ať nás konečně přestane otravovat“, s. 276), zároveň však vědí, že návrat zpět již není možný. Traveler tedy vyvine velké úsilí, aby Horaciovi sehnal práci v cirkuse, kde pracují on i Talita, a následně na klinice, kterou Ferraguto vymění za cirkus.

—¿Por qué no te vas, Horacio? —dijo Talita—. ¿Por qué no lo dejás tranquilo a Manú?

—Ya te expliqué, iba a salir a vender los cortes y ese bruto me consigue el trabajo. Comprendé que no le voy a hacer un feo, sería mucho peor. Sospecharía cualquier idiotez.

—Y así, entonces, vos te quedás aquí, y Manú duerme mal. (s. 424)

„Proč neodejdeš, Horacio?“ řekla Talita. „Proč nenecháš Manúa na pokoji?“

„Už jsem ti to říkal, chtěl jsem jet někam pryč a prodávat látky a ten hlupák mi sežene práci. Přece jsem ho nemohl nechat v bryndě, to by bylo ještě horší, pochop. Ještě by si vymyslel nějakou hloupost.“

„A tak si nakonec zůstal tady a Manú špatně spí.“ (s. 294)

Horacio působí jako posel, který má poukázat na skutečnosti, jimž se Traveler vyhýbal. Traveler chápe, že bylo třeba, aby se mu někdo takový jako Horacio postavil do cesty. Snaží se vysvětlit Talitě, že existují situace, před nimiž nelze utéci, takže kdyby se neobjevil jeho dvojník teď, buď by přišel později, či by tím „poslem“ mohl být kdokoli jiný.

No es por Horacio, amor, no es solamente por Horacio aunque él haya llegado como una especie de mensajero. A lo mejor si no hubiese llegado me habría ocurrido otra cosa parecida. (s. 429)

„To není kvůli Horaciovi, miláčku, není to jenom kvůli němu, i když se tu objevil tak trochu jako posel. Ale kdyby nepřišel on, bylo by se mi možná stalo něco podobného...“ (s. 299)

Svým způsobem můžeme přirovnat Horaciův příchod do života Travelera s objevením se la Magy v životě Horacia, jelikož ona se také stala tím, kdo Horaciovi „otevřel oči“ a

donutil ho podívat se na věci z jiné stránky. Steven Boldy poznamenává, že „obecně Oliveira, po svém návratu z Paříže, představuje všechno to, co Travelerovi potlačovali. Oliveira aktivně a vědomě sehrává tu samou roli jako la Maga tím, že odhaluje povrchnost jejich životů.“<sup>42</sup>

Klíčový okamžik přichází, když se Horacio s Travelerem rozhodnou postavit dřevěnou lávku mezi svými okny, kudy má Talita přinést Horaciovi yerbu maté a hřebíky. Skutečnost, že jejich spojení najednou dostalo konkrétní tvář, ještě vyostřuje již tak napjatou situaci.

Oliveira había bajado los brazos y parecía indiferente a lo que Talita hiciera o no hiciera. Por encima de Talita miraba fijamente a Traveler, que lo miraba fijamente. «Estos dos han tenido otro puente entre ellos», pensó Talita. «Si me cayera a la calle ni se darían cuenta.» (s. 404)

Oliveira spustil paže a zdálo se, že mu nezáleží na tom, co Talita udělá nebo neudělá. Díval se přes ni upřeně na Travelera a ten hleděl upřeně na něj. „Ti dva si postavili další most mezi sebou,“ myslila si Talita. „Kdybych spadla dolů, ani by si toho nevšimli.“ (s. 275)

Luis Harss celou scénu velice dobře vystihl těmito slovy: „Když Talita visí ve vzduchu, v půli cesty mezi Oliveirou a svým manželem, padají masky, a ačkoli protagonisté nadále pokračují v přetvářce, prostupuje je všechny vážnost celého okamžiku.“<sup>43</sup> Horacio s Travelerem si začínají vysvětlovat svá stanoviska, přičemž Talita sedí za extrémního horka na provizorním dřevěném mostě mezi nimi: pozice více než symbolická. Rozhodnutí, ke kterému z nich se nakonec přikloní, nabývá zásadního významu. Sama Talita cítí, že středobodem rozhovoru, jenž jí probíhá nad hlavou, je svým způsobem ona sama.

«Hablen de lo que hablen, en el fondo es siempre de mí, pero tampoco es eso, aunque es casi eso». (...) Pero no le hacía gracia, sentía el otro puente por encima, las palabras yendo y viniendo, las risas, los silencios calientes. «Es como un juicio», pensó Talita. «Como una ceremonia.» (s. 405)

„Ať si mluví, o čem chtějí, v podstatě je to pořád o mně, ale to taky není pravda, i když málem ano.“ (...) ...ale nesmála se tomu; pořád cítila ten druhý most nad sebou, slova z jedné strany na druhou, smích a pohněvané ticho.

„Je to jako soud,“ pomyslí si Talita. „Jako nějaký obřad.“ (s. 276)

Přestože ji od Oliveiry dělí menší vzdálenost než od Travelera, rozhodne se Talita vrátit se zpátky do svého okna k Travelerovi. Oba dva se jí přitom snaží nezaujatě vysvětlit,

<sup>42</sup> „In general, Oliveira has come, after his life in Paris, to represent all that the Travelers have repressed. In a far more active and conscious way, Oliveira plays the same role towards the Travelers as la Maga towards him, by denouncing the superficiality of their lives.“ BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Op. cit., s. 81.

<sup>43</sup> „Cuando Talita está suspendida en el vacío, a mitad de camino entre Oliveira y su marido, caen las máscaras y aunque los protagonistas sigan disimulando, los atraviesa toda la gravedad del momento.“ HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 281.

jaké výhody skýtá cesta k jednomu či druhému oknu. Cítíme však, že jsou oba napjatí jako struny, neboť čekají, které okno si Talita zvolí.

Sintió la boca de Traveler pegada en su nuca, la respiración caliente y rápida.

—Volviste —murmuró Traveler—. Volviste, volviste. (s. 416)

Na šíji cítila dotyk Travelerových úst a jeho rychlý horký dech.

„Vrátila ses,“ zamumlal Traveler. „Vrátila ses, vrátila.“ (s. 287)

Cortázar komentuje tuto scénu následovně: „V kapitole s lávkou jsem chtěl říci, že v tu chvíli se Traveler a Oliveira navzájem prohlédnou. (Možná se zde konkretizuje pojem dvojníka.) Ale co ví, hádají se o Talitu... To co vidí Oliveira v Talitě, je svým způsobem obraz la Magy.“<sup>44</sup> Tím se dostáváme k důležitému prvku vztahu celé trojice. Horacio vidí v Talitě obraz la Magy, tudíž s ní začíná komunikovat jiným způsobem než jen jako s Travelerovou ženou. Svým způsobem je ale naprosto logické, že jestliže Horacio s la Magou tvoří pár, potom setká-li se s dvojnicí la Magy, Talitou, bude ji doprovázet dvojník Horaciův. Pochopit tento složitý vztah představuje velkou výzvu pro Travelera, který v jistém smyslu sleduje Horacia jako soka, ačkoli chápe, že není proč. Steven Boldy dodává, že „opravdovou zkouškou jeho otevřenosti je pochopit Oliveirův vztah s Talitou, neboť žárlivost představuje v Cortázarově díle velice mocnou sílu. V jednu chvíli připouští, že by bylo neopodstatněné mluvit o žárlivosti.“<sup>45</sup>

—Él no te busca en absoluto —dijo Traveler, soltándola—. A Horacio nos le importás un pito. No te ofendas, sé muy bien lo que valés y siempre estaré celoso de todo el mundo cuando te miran o te hablan. Pero aunque Horacio se tirara un lance con vos, incluso en ese caso, aunque me creas un loco yo te repetiría que no le importás, y por lo tanto no tengo que preocuparme. Es otra cosa —dijo Traveler subiendo la voz—. ¡Es malditamente otra cosa, carajo! (s. 429)

„Vůbec se o tebe nepokouší,“ řekl Traveler a pustil ji. „Horaciovi na tobě nesejde ani za mák. Neurážej se, vím dobře, že jsi úžasná, a budu žárlit na každého, kdo se na tebe podívá, nebo s tebou promluví. Ale i kdyby si s tebou Horacio něco začal, i v tom případě – a kdybys mě třeba považovala za blázna – jen bych opakoval, že mu na tobě nesejde a já že si s tím nemusím dělat těžkou hlavu. Jde o něco jiného,“ řekl Traveler a zvýšil hlas. „O něco zatraceně jiného, ksakru!“ (s. 299)

---

<sup>44</sup> „Lo que yo trataba de decir en el capítulo del tablón era que en ese momento Traveler y Oliveria se descubren mutuamente a fondo. (Quizá la noción del doble se concrete aquí.) Lo que es más, se disputan a Talita... Lo que ve Oliveira en Talita es una especie de imagen de la Maga.” HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 295.

<sup>45</sup> „The real test of his openness is his understanding of Oliveira's relation with his wife, as jealousy is a very strong force in Cortázar's work. At one point, he admits that it would be irrelevant to talk of jealousy.“

BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Op. cit., s. 87.

Od Horaciova příjezdu se Traveler Talitě mění před očima, jelikož nedokáže svého dvojníka ani přijmout, ani se ho zbavit. Traveler by velice rád věděl, co se událo v Paříži a proč Horacio o celé cestě vůbec nemluví; chvílemi má pocit, jako by mu tyto chybějící díly celé skládačky mohly dopomoci k pochopení toho, co prožívá. Zároveň ale ví, že to jediné důležité se odehrává právě teď a tady a žádné další informace by mu nepomohly. Celý proces přijetí a spojení se svým dvojníkem totiž stejně není podřízen rozumovým úvahám. Horacio, jeho doppelgänger, pro něj představuje „lo otro“, a jak jsme již nastínili v kapitole 1.3, je třeba se otevřít těmto věcem a nesnažit se jim rozumem hledat místo, kam je lze zařadit.

Si estoy con vos no hay problema, pero apenas me quedo solo parece como si me estuvieras presionando, por ejemplo desde tu pieza. (...) Talita también lo siente, me mira y yo tengo la impresión de que la mirada te está destinada, en cambio cuando estamos los tres juntos ella se pasa las horas sin darse casi cuenta de que estés ahí. (s. 465)

„...dokud jsem s tebou, je všechno v pořádku, ale jakmile zůstanu sám, mám pocit, jako bys mě do něčeho nutil, na dálku, třeba od tebe z pokoje. (...) Talita to cítí taky, dívá se na mne a já mám dojem, že ten pohled patří tobě; zato když jsme všichni tři pohromadě, dokáže si za celé hodiny málem nevšimnout, že tam jsi.“ (s. 333)

Traveler by byl nejraději, kdyby Horacio sám od sebe odešel, protože on ho odehnat nemůže. Bohužel tím, že „...he hecho la macana de hablarte del asunto, ni siquiera vos vas a tener libertad para decidir“ (s. 465). („...a když jsem teď udělal tu hloupost a řekl jsem ti to, nebudeš se už ani ty rozhodovat svobodně...“, s. 333) Dostávají se tedy do slepé uličky. Carlos Fuentes podotýká, že „...když Oliveira pozná svého dvojníka, musí jednat: nabízí se mu buď vražda, nebo šílenství. Jinak by musel připustit, že náš život tím, že není jedinečný, postrádá svou hodnotu a smysl; že někdo jiný než já myslí, miluje a umírá za mě a že možná já jsem dvojník svého dvojníka a jen žiji jeho život.“<sup>46</sup> V závěru románu, po polibku Tality a Horacia, se Horacio zabarikádjuje u sebe v pokoji, očekává, že ho Traveler přijde zabít. I tudy totiž může vést jedna z cest, jak skoncovat se svým dvojníkem. Ale nic takového se nestane. Traveler sice přichází, jak očekával Horacio, avšak nechce svého dvojníka zlikvidovat, naopak chce dosáhnout kýžené harmonie.

---

<sup>46</sup> „...al conocer a su doble, Oliveira tiene que actuar: sus opciones son el asesinato o la locura. De otra manera, habría que aceptar que nuestra vida, al no ser singular, carece de valor y de sentido; que otro, que soy yo, piensa, ama y muere por mí y que acaso soy yo el doble de mi doble y sólo vivo su vida.“ FUENTES, Carlos. „Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo“. Op. cit., s. 274.

—No estás solo, Horacio. Quisieras estar solo por pura vanidad, por hacerte el Maldoror porteño. ¿Hablabas de un *doppelgänger*, no? Ya ves que alguien te sigue, que alguien es como vos aunque esté del otro lado de tus condenados pielines. (s. 504)

„Nejsi sám, Horacio. Chtěl bys být sám z čiré samolibosti, abys ze sebe mohl dělat buenosaireského Maldorora. Mluvil jsi přece o *Doppelgängerovi*, ne? Vidíš aspoň, že někdo jde za tebou, že je jako ty, i když stojí na druhé straně těch tvých zatracených provázků.“ (s. 372)

Horaciovi se tedy podařilo dosáhnout toho, aby se Traveler probudil do pravého absolutního vnímání, jinými slovy, aby začal vnímat svět tak, jak to jemu samotnému ukazovala la Maga.

Por tu parte no me vas a negar que nunca estuviste tan despierto como ahora. Y cuando digo despierto me entendés, ¿verdad? (s. 505)

„Pokud jde o tebe, jistě mi potvrdíš, žeš ještě nikdy nebyl tak vzhůru jako teď. A když říkám vzhůru, víš, jak to myslím, že?“ (s. 373)

Díky tomu, že Traveler dokáže zvládnout tuto poslední zkoušku setkání se svým dvojníkem, dostavuje se ono spojení, po kterém oba celou dobu touží. Traveler tedy odchází připojit se k Talitě s vědomím, jak důležitý moment se udál. Také Horacio cítí, jak se všechny kousky skládačky daly najednou dohromady, a prostupuje ho pocit klidu a harmonie.

...vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura. Después de lo que acababa de hacer Traveler, todo era como un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vivida y presente, ya no se la podía falsear, en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación (s. 507)

...uviděl, že Traveler stojí vedle Tality a drží ji rukou kolem pasu. Po tom, co Traveler právě udělal, v něm najednou převládl jakýsi zázračný pocit usmíření, a nebylo možné porušit ten soulad, snad nesmyslný, ale živoucí a skutečný, už ho nebylo možné padělat, v podstatě byl Traveler tím, čím by mohl být on, mít o trochu míň té zatracené představivosti... (s. 375)

Toto spojení nejlépe ilustruje věta ze závěru románu, kdy se Talita oboří na la Cucu, poté co se ho snaží vylákat dolů na čerstvé rohlíčky.

...y en el silencio extraordinario que siguió a su admonición, el encuentro de las miradas de Traveler y Oliveira fue como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve (s. 508)

...a v nezvyklém tichu, které se po těch slovech rozhostilo, se Travelerův a Oliveirův pohled setkaly, jako by na sebe v plném letu narazili dva ptáci a s propletenými křídly spadli na deváté políčko... (s. 376)

## 2.2 La Maga a Talita

Zatímco Horacio s Travelerem mají možnost vzájemné konfrontace, la Maga s Talitou se osobně nikdy nesetkají. Talita poznává la Magu jen skrze Horacia, přičemž ona sama si není vědoma toho, že by někde na světě existoval její dvojník (na rozdíl od Travelera, který tuto skutečnost cítil ještě předtím, než se Horacio vrátil do Buenos Aires). Spojitost mezi Talitou a la Magou odhalujeme postupně díky vztahu Horacia k Talitě. Neobjevuje se sice přímo označení *doppelgänger* jako při setkání Horacia s Travelerem, ale sama Talita cítí v okamžiku, kdy se setkává s Horaciem, jako by byla ještě někým jiným.

Pero si no le importaba, por qué estar siempre ahí en el fondo de la pieza, fumando o leyendo, *estar* (soy yo, soy él) como necesitándola de alguna manera, sí, era exacto, necesitándola, colgándose de ella desde lejos como en una succión desesperada para alcanzar algo, ver mejor algo, ser mejor algo. Entonces no era: soy yo, soy él. Entonces era al revés: Soy él *porque* soy yo. (s. 445)

Jestli však mu na ní nesejde, proč pořád *zůstává* tady (já jsem já, já jsem on), jako by ji svým způsobem potřeboval, přesně tak, jako by ji potřeboval, věšel se na ni z dálky, zoufale na ní ulpíval, jako by tím chtěl něčeho dosáhnout, líp něco uvidět, líp se něčím stát. Pak ovšem neplatilo: Já jsem já, já jsem on, bylo to naopak: Já jsem on, *protože* jsem já. (s. 314)

Leč jak jsme již poznamenali dříve, Talita i Traveler chápou, že se nejedná o obyčejný vztah mezi mužem a ženou, proto ani Traveler nemůže na Horacia žárlit.<sup>47</sup> Horacio si uvědomuje od prvního okamžiku, kdy Talitu spatří, že poznává dvojnici la Magy, ačkoli otevřeně to říká až v kapitole 48:

Se parecía mucho a la Maga, era evidente (...) Cuando Traveler le presentó a Talita en el puerto, tan ridícula con ese gato en la canasta y un aire entre amable y Alida Valli, volvió a sentir que ciertas remotas semejanzas condensaban bruscamente un falso parecido total, como si de su memoria aparentemente tan bien compartimentada se arrancara de golpe un ectoplasma capaz de habitar y completar otro cuerpo y otra cara, de mirarlo desde fuera con una mirada que él había creído reservada para siempre a los recuerdos. (s. 448)

Na první pohled viděl, že je hodně podobná Bosorce (...) Když mu Traveler v přístavu představil Talitu – byla přece tak směšná s kocourem v košíku a s tím výrazem ve tváři, naplň přívětivým a naplň připomínajícím Alidu Valliovou -, měl znovu pocit, že některé vzdálené podobnosti se náhle skládají ve falešnou celkovou podobu, jako by z jeho paměti, zdánlivě tak pečlivě rozškatlukované, najednou vyrazilo ectoplasma, schopné obývat a dotvořit jiné tělo a jinou tvář,

---

<sup>47</sup> Viz. kap. 2.1, s. 30.

podívat se na něho z vnějšku pohledem, který podle jeho představ patřil už navždycky vzpomínkám. (s. 317)

Horaciův život najednou dostává nový impuls, neboť až do té chvíle se snažil nalézt la Magu, jeden z nejdůležitějších prvků pro dosažení vnitřního míru, „udobření se“ sám se sebou. A najednou se před ním objevuje Talita. Podobně jako u Horacia a Travelera, ani la Maga s Talitou nejsou identické. Mají řadu shodných rysů, ale zároveň jedna ztělesňuje to, co její dvojnice postrádá. Připomeňme jen, že la Maga symbolizovala živočišnou nespoutanost, impulzivnost, naslouchala svému instinktu, kdežto Talita je vystudovaná lékárnice. Již toto povolání samotné svádí k tomu umět věci přesně zaškatulkovat a pojmenovat, nalepit na ně etiketu a zařadit na místo, kam patří.

Talita se tedy v očích Horacia stále více proměňuje v la Magu.

—Perdiste en la tercera casilla. A la Maga le hubiera pasado lo mismo, es incapaz de perseverar, no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se las hace trizas en las manos, anda a los tropezones con el mundo, es absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás. Pero yo te estaba hablando del montacargas, me parece. (s. 477)

„Prohrála jsi na třetím políčku. Bosorce by se stalo totéž, nedokáže u ničeho vydržet, nemá nejmenší představu o vzdálenostech, čas se jí rozsypá v rukou, věčně jen o něco klopýtá. Mimochodem řečeno, díky tomu dovede dokonale odhalovat předstíranou dokonalost ostatních. Ale myslím, že jsem ti vypravoval o tom výťahu.“ (s. 345)

Následující scénu, tj. sestup do márnice, lze rovněž chápat symbolicky, jako sestup do podsvětí či „ledového pekla tak působivého jako peklo žhavých uhlíků“.<sup>48</sup> Tam Horacio políbí Talitu, ale oba vědí, že vlastně v tu chvíli líbá la Magu. Dokáže se sblížit s Talitou a pochopit ji, čímž vlastně pochopí, co mu chtěla sdělit la Maga. Najednou přímo fyzicky cítí, jak ho někdo lituje. Tato lítost ho úplně obklopuje.

Estaba viendo con tanta claridad un boulevard bajo la lluvia, pero en vez de ir llevando a alguien del brazo, hablándole con lástima, era a él que lo llevaban, compasivamente le habían dado el brazo y le hablaban para que estuviera contento, le tenían tanta lástima que era positivamente una delicia. El pasado se invertía, cambiaba de signo, al final iba a resultar que La Piedad no estaba liquidando. Esa mujer jugadora de rayuela le tenía lástima, era tan claro que quemaba. (s. 480)

Před očima mu zřetelně vyvstal bulvár v dešti, tentokrát však nevedl nikoho pod paží a soucitně na něj nemluvil, to vedli jeho, nabídli mu útrpně paží a mluvili na něj, aby se uklidnil, bylo jim ho tak líto, že ho to vysloveně blažilo. Minulost se převracela, měnila znaménko, nakonec se ukáže, že

---

<sup>48</sup> „...un infierno refrigerado tan impresionante como el infierno de los carbones ardientes.” HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 295.

soucít ještě neohlásil výprodej. Téhle ženě, která předtím na dvoře skákala panáka, ho bylo líto, bylo to tak jasné, až to bolelo. (s. 349)

Talita sice nerozumí tomu, co jí Horacio v tu chvíli říká, ale na druhou stranu ho tam nedokáže nechat a odejít, poněvadž cítí, že by to bylo jako „dejarlo caer en el pozo“ (s. 481) („nechat ho spadnout do té šachty“, s. 349). Horacio si, stejně jako Talita, uvědomí, že v té chvíli díky ní může dosáhnout spojení s la Magou „aceptando alguna cosa que debía llegarle desde el centro de la vida, desde ese otro pozo“ (s. 481) („jako by se smiřoval s něčím, co k němu přicházelo ze samého středu života, z té druhé jámy“, s. 349). Když Horacio políbí Talitu (la Magu), protínají se dva světy, které se do té doby mýjely.

Y tampoco su beso era para ella, no ocurría allí grotescamente al lado de una heladera llena de muertos, a tan poca distancia de Manú durmiendo. Se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o combrando algo por nosotros, como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños. (...) porque lo que empezaba ahí era como la caricia a la paloma, como la idea de levantarse para hacerle una limonada a un guardián, como doblar una pierna y empujar un tejo de la primera a la segunda casilla, de la segunda a la tercera. De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban. (s. 481-482)

Ani jeho polibek však nepatřil jí, nebyla to žádná pitvornost tady vedle lednice plné mrtvých, tak blízko spícího Manúa. Jako by dosahovali druh druhu odněkud odjinud, jinou částí sebe sama, a bůbec přitom nešlo o ně dva, jako by něco spláceli nebo vybírali za někoho jiného, jako by byli golemy dvou pánů. (...) to, co tu začínalo, bylo jako hladit holuba, jako vstát a udělat hlídači limonádu, jako kopnout kamínek z prvního políčka na druhé a z druhého na třetí. Oba se jaksi octli někde jinde, kde bylo možné obléknout si šedé šaty a chodit v růžových, kde bylo možné utopit se v řece (o tom však už neuvažovala ona) a pak se jednou v noci objevit v Buenos Aires a při skákání panáka zopakovat to, čeho právě dosáhli, poslední políčko, střed mandaly, závratný Ygdrasil, kudy se vychází na otevřenou pláž, do nekonečného prostoru, do světa pod víčky, který oči, obrácené dovnitř, poznají a přijmou za svůj. (s. 350)

Cortázar tuto scénu komentuje slovy: „Myslím, že sestup do pekel asi představoval jediný způsob, jak vytvořit tlak, který v tu chvíli ukázal skutečnost takřka nepochopitelnou. Kdyby Oliveira políbil Talitu na chodbě nebo ve svém pokoji, nemyslím, že by si uvědomila, co se odehrálo. Naopak v márnici Talita zažívá společně s Oliveirou extrémně napjatou



situaci. Tak extrémní, že hned poté se Oliveira vrátí do svého pokoje, začne instalovat svůj obranný systém, neboť je přesvědčený, že ho Traveler přijde zabít.<sup>49</sup> Talita se také po návratu do pokoje hned svěřuje Travelerovi. Celá událost ji trochu vyděsila, nikoli však kvůli Horaciovi, spíše kvůli tomu, jak se chovala ona sama. Najednou totiž věděla, že nejedná, jak se sama rozhodne, ale jako kdyby někdo rozhodoval za ni, a ona jen vykonávala to, co se v tu chvíli mělo stát. Proto když líčí scénu Travelerovi, stále opakuje:

—Yo no soy el zombie de nadie, Manú, no quiero ser el zombie de nadie. (...) Se había sentado en la cama y él la sentía temblar. Con ese calor, temblando. (s. 703)

„Já nejsem ničím zombi, Manú, nechci být ničím zombi.“ (...) Seděla na posteli a Traveler cítil, jak se chvěje; v takovém horku, a chvěla se. (s. 551)

Traveler naštěstí chápe, co se odehrálo, a jak říká Talitě, musí „estar de lo más inteligente esta noche“ (s. 704) („[být] dnes zřejmě nanejvýš chápavý“, s. 552), aby dokázal správně reagovat. Co se týče Travelera a Tality, prožívají nakonec něco podobného jako Horacio s la Magou (Talitou). Cítíme, jako by se opakoval tentýž okamžik: pocit lítosti a vzájemného souznění.

Sabía que estaba otra vez de su lado, que no se había ahogado, que él estaba sosteniendo a flor de agua y que en el fondo era una lástima, una maravillosa lástima. Los dos lo sintieron en el mismo instante, y resbalaron el uno hacia el otro como para caer en ellos mismos, en la tierra común (s. 704)

Věděla, že je zase vedle něho, že se neutopila, že ji Traveler přidržuje na hladině a že je to vlastně škoda, překrásná škoda. Oba ten pocit měli současně a schoulil se jeden k druhému, jako by se chtěli vrátit k sobě samým, do společné země (s. 552)

## 2.3 Autor a Morelli

Poslední výraznou dvojici, které je třeba se věnovat, představují autor románu a Morelli, fiktivní spisovatel, velice obdivovaný všemi z Klubu. Velká část „De otros lados“ („Odjinud“) je tvořena právě poznámkami a zápisky tohoto spisovatele. Autor nám tímto způsobem předkládá své literární nápady a zamyšlení nad možnými hranicemi literatury a cestami, jak tyto hranice překonat. Stejně jako u předešlých dvojníků však ani autora

---

<sup>49</sup> „Pienso que ese descenso a los infiernos era quizá la manera de crear la tensión que mostrara la realidad de ese momento casi inconcebible. Si Oliveira hubiera besado a Talita en el pasillo o en su habitación, no creo que ella se habría dado cuenta de lo que sucedía. En la morgue, en cambio, Talita participa con Oliveira de una situación extrema de tensión. Tan extrema que inmediatamente después Oliveira retorna a su habitación y empieza a instalar su sistema de defensas, convencido de que Traveler va a venir a matarlo.“ Ibid., s. 296.

nemůžeme absolutně ztotožňovat s Morellim. Autor často použil, v rámci zachování vnitřní souvislosti a čtivosti textu, poněkud jemnější literární řešení některých Morelliho nápadů. Představují také zamyšlení nad tím, jak by se teoreticky román dal napsat. Více se tomuto tématu budeme věnovat ve třetí části naší práce.

S Morellim se „osobně“ setkáváme v kapitole 22, kdy ho porazí auto a Horacio zrovna prochází kolem. Ačkoli neví, že se jedná o Morelliho, rozhodne se ho navštívit v nemocnici, čímž se celý Klub dostává přímo do „svatyně“ svého gurma. V tu chvíli máme tedy možnost nahlédnout „pod pokličku“ přípravy románu.

...mientras Wong abría respetuoso el *Dissertatio de morbis a fascino contra morbos*, de Zwinger, Perico subido en un taburete como era su especialidad recorría una ringlera de poetas españoles del siglo de oro, examinaba un pequeño astrolabio de estaño y marfil, y Ronald ante la mesa de Morelli se quedaba inmóvil, una botella de coñac debajo de cada brazo, mirando la carpeta de terciopelo verde, exactamente el lugar para que se sentara a escribir Balzac y no Morelli. (s. 605)

...Wong zatím s úctou listoval Zwingerovou *Dissertatio de morbis a fascino et fascino contra morbos*, Perico si vylezl na stoličku, jak měl ve zvyku, a prohlížel si řádku španělských básníků Zlatého věku a malý sextant z cínu a slonoviny, a Ronald nehybně stál u Morelliho stolu, pod každou paží láhev koňaku, a hleděl na podložku ze zeleného sametu, jakoby stvořenou k tomu, aby tu psal ne Morelli, ale Balzac. (s. 463)

Samozřejmě nemůžeme říci, zda do této pasáže autor promítl svou vlastní pracovnu, nebo ji vylíčil takovým způsobem, jak si myslel, že by to mělo vypadat u spisovatele Morelliho. Vezmeme-li v úvahu onu knihovnu, přikloníme se spíše k názoru, že Cortázar, známý svou znalostí literatury, nám v této pasáži odhalil něco ze svého zákulisí.

### 3 HLEDÁNÍ

Jak se dozvídáme o Jaimeho Alazraki, román se původně neměl jmenovat *Rayuela*, nýbrž *Mandala*.<sup>50</sup> Těžko říci, který z těchto názvů vystihuje lépe podstatu románu. Co vlastně znamená *Mandala*? Jde o obraz, jenž si skládáme z malých zrníček, až postupně vytvoříme celou mozaiku. Mandala může znamenat určitou formu terapie, relaxace, očisty. Jaime Alazraki dodává: „*Rayuela* je románem spisovatele, který ho píše jako svou vlastní mandalu, ale kde si každý čtenář může najít také tu svou, neboť její suroviny jsou k dispozici každému

---

<sup>50</sup> „...originariamente *Rayuela* debió llamarse *Mandala*”. ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., s. 207.

a otázky, které si pokládá, si více méně pokládáme všichni“.<sup>51</sup> Zatímco *Rayuela* je skákací panák, dětská hra, kde házíme kamínkem, podle nějž pak skáčíme na políčka a snažíme se dostat až do nebe, *Rayuela* vypráví příběhy o hledání. O hledání své identity, svého domova, životní cesty, pravdy anebo o hledání té pravé skutečnosti z hlediska literárního. Je třeba si totiž položit otázku: Jak popsat co nejúplněji a nejpravdivěji to, co prožívají hrdinové románu?

### 3.1 Hledání vlastní identity, domova, životní cesty v rovině postav

#### 3.1.1 Z Buenos Aires do Paříže a zpět

Významným prvkem celého románu jsou dvě města – Paříž a Buenos Aires. Ta určují také rozdělení románu na dvě části, jimiž jsou „Del lado de allá“ (Paříž) a „Del lado de acá“ (Buenos Aires). Horacio, jak víme, pochází z Buenos Aires, ale my se s ním setkáváme v Paříži, kde celé vyprávění začíná. V literatuře se objevují různé typy cest, Fernando Aínsa uvádí ve své práci *Espacios del imaginario latinoamericano (Prostory latinskoamerické imaginace)* osm různých možností, za jejichž účelem se cesta podniká. Nás budou zajímat především dva typy:

- „cesta, během které se, díky vzdálenosti, dosáhne nutného globálního pohledu z ‚druhého břehu‘ (Evropy) na ‚tento břeh‘ (Ameriku);
- cesta jako únik či útěk z reality, kterou nechápeme či již pohrdáme. Zažívá se tedy a předpokládá status cizince v Evropě, což je jednodušší než integrace na svém vlastním území“.<sup>52</sup>

Horacio totiž odjíždí z Buenos Aires nikoli proto, že by toužil po novém dobrodružství v Paříži, ale především je hnán touhou nalézt odpovědi na své existenciální otázky. Nejde tedy v pravém slova smyslu o útěk před něčím, neboť jak poznamenává Fernando Aínsa

---

<sup>51</sup> „Rayuela es la novela de un escritor que la escribe como su propio mandala pero en la que cada lector puede encontrar su propio mandala porque su materia es materia de todos y porque las preguntas que se plantea son preguntas que, en mayor o menor medida, no las hemos planteados todos.“ Ibid., s. 207-208.

<sup>52</sup> „- el viaje en el que, gracias a la distancia, se adquiere desde «la otra orilla» (Europa) la necesaria perspectiva global de «esta orilla» (América); el viaje como evasión o huida de una realidad que no se comprende o que se desprecia. Se vive y se asume la condición de extranjero en Europa, más fácil de sobrellevar que la integración en el propio contorno.“ AÍNSA, Fernando. „La significación del viaje. Las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar“. *Espacios del imaginario latinoamericano*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 2002, s. 85.

„cesta se proměňuje v nástroj hledání a ne v čistý útěk“.<sup>53</sup> Dostáváme se tedy do Paříže, vysněného města pro mnoho Latinoameričanů, kde Horacio doufá najít „nebe“ své hry, své rayuely. Paříž, kosmopolitní město, kulturní centrum, střet mnoha tradic, Horacia okouzlí, ale zejména díky jeho „průvodkyni“, la Maze, která paradoxně také pochází z Latinské Ameriky. Jelikož má možnost vidět Paříž jejíma očima, myslíme si chvíli, že se Horacio opravdu blíží ke svému „nebi“, každopádně sám si to uvědomuje až ve chvíli, kdy la Magu ztratí. Paříž začíná šednout a „nebe“ se posouvá někam dál, kam zatím nelze dohlédnout. Původní očekávání se tedy nesplnila. Nejenže Paříž není to hledané „nebe“, ale navíc se pomalu proměňuje v „peklo“ – umírá Rocamadour, Horacia opouští la Maga a vyvrcholení „cesty do pekel“ přináší noc strávená s bezdomovci, konkrétně s Emmanuèle pod mostem. „Když se Horacio poznává v propojených kruzích své existence, jež vrcholí zážitkem s bezdomovci, přepadá ho úzkost nad vlastní prohlubující se izolací“.<sup>54</sup> Rozhodne se tedy vrátit zpátky „na zem“, do Buenos Aires.

...y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al Kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (...) sino caminar con pasos de hombres por una tierra de hombres... (s. 369)

...slinami, hleny, Emmanuèliným pachem a sračkami Pochmurného se dostanete na cestu vedoucí ke kibucu touhy, nebudete už stoupat do nebe (...), půjdete lidským krokem po zemi lidí... (s. 243)

Tento návrat Fernando Aínsa charakterizuje následovně: „Obraz návratu se pojí s pádem, ale zároveň s opravdovým odchodem. Neboť vrátit se do Buenos Aires znamená svým způsobem jedinou možnost, jak dosáhnout nebe tím, že se ze země sestoupí do pekla, jako by vesmír existoval v podobě uzavřeného kruhu.“<sup>55</sup> Neboť beze svých předchozích zážitků by Horacio nedokázal hledat „nebe“ v Buenos Aires. Přestože se tedy jedná o návrat do vlasti, nedokáže v Buenos Aires znovu zakořenit. Jak sám připouští, cítil se víc jako Latinoameričan, když pobýval v Paříži, než když se ocitl zpět na rodné hroudě. V jednom rozhovoru s Horaciem nás la Maga upozorňuje na Horaciovu neschopnost sžít se s novým prostředím (Paříží), kde přímo vyniká jeho původ (Buenos Aires). Ačkoli tedy z Buenos Aires utíká ve snaze zbavit se všeho, co s ním souvisí, v Paříži se stává jeho reprezentantem.

<sup>53</sup> „- el viaje se convierte entonces en un mecanismo de búsqueda y no de simple huida.“ AÍNSA, Fernando. „La significación del viaje. Las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 86.

<sup>54</sup> „Al irse descubriendo en los círculos tangenciales de una existencia que llega a las experiencias límites del *clochard*, Horacio siente la angustia de su progresivo encerramiento.“ Ibid., s. 96.

<sup>55</sup> „La imagen del retorno está unida a la de una caída, pero al mismo tiempo a la de una auténtica ida, porque volver a Buenos Aires es, tal vez, el único modo de llegar realmente al cielo, pasando de largo por la tierra y descendiendo al infierno, como si el universo fuera circular.“ Ibid., s. 96.

Toc, toc, tenés un pajarito en la cabeza. Toc, toc, te picotea todo el tiempo, quiere que le des de comer comida argentina. Toc, toc. (s. 148)

Ťuk, ťuk, máš v hlavě ptáčka. Ťuk, ťuk, celou dobu ti tam klove, chce, abys mu dal nazobat argentinského zrní. Ťuk, ťuk. (s. 45)

Po návratu se ale stává spíše „cizincem“ ve svém prostředí. „Argentinství“, které z něj přímo číselo v Paříži, se tváří v tvář skutečné Argentině rozplývá. Tento pocit jistě znají všichni, kdo strávili delší dobu za hranicemi rodné země, zejména pak Cortázar, jenž reprezentuje přímo modelový příklad.

Acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires, y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa. (s. 383)

Nakonec pochopili, že má pravdu, že se nemůže s Buenos Aires jen pokrytecky smířit a že je teď od Argentiny mnohem dál, než když se toulal po Evropě. (s. 255)

Jak uvádí Fernando Aínsa: „Opravdovým odchodem je návrat domů.“<sup>56</sup> Tento návrat s sebou přináší také jakousi rezignaci a odstup. Začínáme na známé věci pohlížet jinýma očima, než když jsme odjížděli. U Horacia některé vzbuzují úsměv, s jakým se díváme na staré hračky a vybavujeme si, jaké to bylo si s nimi hrát. Z jeho úsměvu cítíme trochu sentimentu, melancholie, ale především pocit, že se již s těmito „hračkami“ nedokáže ztotožnit. Horacio se tedy nevrátil domů, nýbrž jen do města, odkud pochází. Ocítá se v jakémsi vakuu, neboť Buenos Aires mu již neslouží jako domov, ale žádný jiný místo něj nezískal.

Talita acabó por entender que a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest, y que en realidad no había vuelto sino que lo habían traído. (s. 384)

Nakonec Talita pochopila, že Oliveirovi je úplně jedno, jestli je v Buenos Aires nebo v Bukurešti, a že se ve skutečnosti nevrátil, jenom ho přivezli zpátky. (s. 255)

Carlos Fuentes tuto situaci komentuje následovně: „První část ‚Odtamtud‘, Paříž, je opravdovou vlastí, původní model, aj!, ale bez nedostatků argentinského originálu; druhá část ‚Odtud‘, je Buenos Aires, falešná vlast, aj!, ale bez dokonalostí francouzského originálu. Mezi oběma konci mostu, mezi dvěma okny v blázinci spojenými prknem, se nalézá vykořeněnost. Ne však pouze jako vyloučení z prostoru, ale také z času.“<sup>57</sup> Proto také Horacio touží po

<sup>56</sup> „La auténtica ida es el viaje de retorno.“ Ibid., s. 96.

<sup>57</sup> „La primera parte, «Del lado de allá», París, es la verdadera patria, el modelo original ¡ay!, pero sin los defectos del original argentino; la segunda parte, «Del lado de acá», es Buenos Aires, la patria falsa, ¡ay!, pero sin las perfecciones del original francés. Entre las dos orillas del puente, entre las dos ventanas del manicomio

splynutí s „územím“, jelikož má pocit, jako kdyby existoval mimo náš čas a prostor, v jakémś svém světě, odkud je sice vidět jinam, ale zatím se ještě neodhodlal „přeskočit propast“ mezi nimi.

Horacio si musel při své cestě do „nebe“ projít „peklem“, a následně se mohl ocitnout opět na „zemi“ (Buenos Aires) a vydat se znovu jinudy. Fernando Aínsa podotýká, že „rozdělení světa na ‚odtamtud‘ a ‚odsud‘ se nemůže překládat jen jako přesné geografické umístění, nýbrž jako úhel pohledu, odkud se pozoruje svět“.<sup>58</sup> Jinými slovy ačkoli rozdělení románu geograficky odpovídá realitě, musíme si také uvědomovat, co se událo v Paříži, čímž označení „acá“ a „allá“ dostává další rozměr.

### 3.1.2 Hledání „kibucu touhy“

Horaciův život je prostoupený hledáním, ačkoli zpočátku nevíme, co všechno toto hledání obnáší. Nejdříve máme pocit, že se jedná o hledání la Magy, ztracené lásky, i když si brzo uvědomujeme, že to tvoří pouze jeden aspekt. Sám Horacio o sobě říká:

Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas. (s. 127)

Už tenkrát jsem si uvědomil, že hledat je mé znamení, odznak těch, kteří za noci vycházejí ven bez jasného cíle, a důvod, proč rozbíjejí kompas. (s. 26)

Cortázar v jednom rozhovoru poznamenal, že při psaní románu *Rayuela* „to jediné, co měl, byl repertoár otázek, dotazů, úzkostí (...) měl celý tento svět nespokojenosti, hledání kibucu touhy, abychom užili Oliveirovu metaforu. To vysvětluje, že se tato kniha stala důležitou pro mladé...“.<sup>59</sup> Horacio tedy sám ze začátku neví, co hledá, uvědomuje si jen, že současný stav věcí přece nemůže znamenat vše, musí přeci existovat ještě něco jiného, možná někde jinde, dál... Proto odjíždí do Paříže, kde potkává la Magu. Jak již ale víme, Horaciovi nestačilo, co mu la Maga nabízela. Nedokázal začít s vnímáním světa způsobem la Magy. Ačkoli láska se nabízela jako jedna z možných odpovědí na Horaciovy otázky.

---

unidas por los tablonos, hay un destierro, no sólo como exclusión del espacio, sino también de tiempos.“ FUENTES, Carlos. „Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo“. Op. cit., s. 268.

<sup>58</sup> „...la división del mundo entre «el lado de allá» y «el lado de acá» no puede traducirse en una localización geográfica precisa, sino en un punto de vista desde el cual se contempla el mundo.“ AÍNSA, Fernando. „La significación del viaje. Las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 96.

<sup>59</sup> „...lo único que tenía era un repertorio de preguntas, de cuestiones, de angustias (...) tenía todo ese mundo de insatisfacción, de búsqueda del kibbutz del deseo, para usar la metáfora de Oliveira. Eso explica que el libro resultó un libro importante para los jóvenes...“ AMORÓS, Andrés. „Introducción“. In Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 78.

Con ella yo sentía crecer un aire nuevo, los signos fabulosos del atardecer o esa manera como las cosas se dibujaban cuando estábamos juntos y en las rejas de la Cour de Rohan los vagabundos se alzaban al reino medroso y alunado de los testigos y los jueces...Por qué no había de amar a la Maga y poseerla bajo decenas de cielos rasos a seiscientos francos...(s. 233)

V její přítomnosti jsem si připadal jakoby v jiném světě, bylo to v zázračných znameních podvečera i v tom, jak vyhlíželo všecko kolem, když jsme chodili spolu a za mřížemi Cour de Rohan vystupovali pobudové do pomateného a hrůzostrašného království svědků a soudců...Proč bych neměl milovat Bosorku a zmocňovat se jí pod desítkami stropů po šesti stech francích...(s. 118)

Avšak Horacio by se s tímto světem nedokázal spokojit, protože k němu ještě nedozrál. Možná mu to připadalo příliš jednoduché a obyčejné a jeho vnitřní neklid ho nutil opustit to, co se mu pomalu začalo stávat stereotypem. Teprve když za sebou spálí mosty, může se otočit a přemýšlet nad tím, co vše právě shořelo. Až v tuto chvíli ho napadá, že možná to, co stále hledá, zůstalo na druhé straně. „Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdóname.“ (s. 593) („Dárkyně nekonečna, promiň, já nedovedu brát.“, s. 453). To co la Maga spíše vycítí, dokáže Gregorovius přesně popsat. Díky svým pozorovacím schopnostem Horacia výborně odhadne. Ví, že Horacio touží po nějakém „klíči“, který by mu otevřel dveře do světů, které mu zůstávají doposud zavřeny.

—(...) Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces; por eso hablo de metáfora. (s. 279)

„(...) Tuší, že někde v Paříži, v některém dni, v něčí smrti nebo v nějakém setkání leží klíč, a hledá ho jako blázen. Všimněte si, že říkám jako blázen. To znamená, že si vlastně neuvědomuje, co hledá, ani že ten klíč existuje. Tuší jeho podoby a převleky; proto mluvím o metafoře.“ (s. 158)

Občas Horacio rozmlouvá sám se sebou ve snaze utřídit si myšlenky. Pokládá si otázky, které mu znějí v hlavě, a sám si na ně snaží odpovídat. Dostává se tím do uzavřeného kruhu, z něž není úniku, a ve chvíli, kdy si začíná zoufat, se počne sám sobě vysmívat. Není proto divu, že když se mu podaří vypořádat se z této pasti, již si na sebe uchystal, cítí se jako po prohrané bitvě. V jednom z těchto rozhovorů se snaží definovat, co vlastně hledá.

¿Qué es lo que busca ese tipo? ¿Se busca? ¿Se busca en tanto que individuo? ¿En tanto que individuo pretendidamente intemporal, o como ente histórico? Si es esto último, tiempo perdido. Si en cambio se busca al margen de toda contingencia, a lo mejor lo del perro no está mal. (...),

vamos piano piano, a ver qué es eso de la búsqueda. Bueno, la búsqueda no es. Sutil, eh. No es búsqueda porque ya se ha encontrado. Solamente que el encuentro no cuaja. (s. 674)

Co to ten chlapík vlastně hledá? Hledá sám sebe jakožto jedince? Jakožto jedince domněle nečasového, nebo jako historicky určenou bytost? Pokud je to to druhé, ztrácí čas. Jestli naopak hledá stranou všeho nahodilého, možná to s tím psem není tak špatné. (...), pěkně pianko a podívejme se, co je s tím hledáním. Především to žádné hledání *není*. Chytré, co. Není to hledání, poněvadž už jsme našli; jenom se nám to nějak nepovedlo. (s. 525)

Jak vidíme, sám si tuto skutečnost neumí ujasnit. Jen cítí, že současný styl života mu již nic nenabízí. V tuto chvíli máme na mysli nejen život Horacia samotného, ale také život celé západní společnosti, z něhož se v zájmu pokroku a rozvoje vytratil člověk jako takový. Snažíme se stále budovat nová a lepší zařízení, přesvědčit lidi, že jejich štěstí závisí na množství majetku, který nahromadí, jejich zdraví na množství vitamínových doplňků, které sní, a jejich krása na dovednosti plastických chirurgů. Dospějeme tedy k tomu, že budeme žít do sta let bez jediné vrásky, oblečení ve značkovém tričku, ve společnosti stejně prázdných lidí, jako budeme my sami. Navíc, aby tomuto perfektnímu světu nemohl nikdo nic vytknout, budeme zavaleni přívalem „nezbytných“ informací, zaměstnání od rána do večera touhou mít takový život jako nové hvězdy televizního nebe.

Y no que el mundo haya de convertirse en una pesadilla orwelliana o huxleyana, será mucho peor, será un mundo delicioso, a la medida de sus habitantes, sin ningún mosquito, sin ningún analfabeto, con gallinas de enorme tamaño y probablemente dieciocho patas, exquisitas todas ellas, con cuartos de baño telecomandados, agua de distintos colores según el día de la semana, una delicada atención del servicio nacional de higiene (...). Es decir un mundo satisfactorio para gentes razonables. (s. 541)

A svět se přitom vůbec nemusí změnit v orwellovskou nebo huxleyovskou můru; něco mnohem horšího, bude to rozkošný svět, šitý na míru svým obyvatelům, bez jediného komára, bez jediného analfabeta, se slepicemi obrovských rozměrů a pravděpodobně s osmnácti stehýnkami, všemi prvotřídními, koupelny budou mít dálkové ovládání a každý den v týdnu poteče voda jiné barvy, nevtírává pozornost národní hygienické služby (...). Čili uspokojivý svět pro rozumné lidi. (s. 408)

S naším současným světem souvisí také téma samoty a neporozumění mezi lidmi, nezáměrem o vše, co se přímo nedotýká nás samých. Velká města svádějí k anonymitě, člověk se stává součástí davu, jednou z mnoha bezejmenných tváří. Této tezi přesně odpovídá chvíle, kdy Morelliho porazí auto a kdy se ho přijíždějící doktor snaží chlácholit přívětivě neosobními slovy: „Allez, pepère, c'est rien, ça!“<sup>60</sup> (s. 238).

---

<sup>60</sup> Ale dědo, vždyť to nic není!



«La incomunicación total», pensó Oliveira. «No tanto que estemos solos, ya es sabido y no hay tu tía. Estar solo es en definitiva estar solo dentro de cierto plano en el que otras soledades podrían comunicarse con nosotros si la cosa fuese posible...» (s. 238)

„Možnost dorozumění neexistuje,“ pomyslel si Oliveira. „Nejde jen o to, že jsme sami; to je známá věc a nedá se s tím nic dělat. Být sám konec konců znamená být sám v určité rovině, kde by se s námi mohli dorozumět jiní osamělci, kdyby to vůbec bylo možné...“ (s. 122)

Horacio stejně jako ostatní skrývá své pocity za maskou ironického úsměvu a lehkého opovržení. Je tedy potom těžké se s takovým člověkem sblížit, jelikož málokdo má trpělivost a snahu dostat se za tuto zeď, již si kolem sebe postavil. Proto se není čemu divit, že za určitou dobu člověk zjistí, že ho místo přátel obklopuje samota.

Órbitas aisladas, de cuando en cuando dos manos que se estrechan, una charla de cinco minutos, un día en las carreras, una noche en la ópera, un velorio donde todos se sienten un poco más unidos (y es cierto, pero se acaba a la hora de la soldadura). (s. 557)

Pohybujeme se po osamělých drahách a jenom tu a tam se setkají dvě ruce, pět minut spolu hovoříme nebo společně strávíme den někde na závodech, večer v opeře nebo večírek, kde si všichni připadají trochu víc pohromadě (a je to pravda, ale hodinu po je už zase po všem). (s. 422)

Jelikož Horacio se neustále cítí „mimo centrum“, jedním z možných vysvětlení pro jeho nalezení je schopnost prolomit tyto bariéry mezi lidmi, respektive mezi jím a druhými, a tím dosáhnout spojení s nimi. Horacio se sice snaží odpoutat se ode všeho a ode všech, zároveň se však mezi ně stále znovu vrací, protože cítí, že jeho cesta vede možná právě tudy.

—(...) Buscás eso que llamás la armonía, pero la buscás justo ahí donde acabás de decir que no está, entre los amigos, en la familia, en la ciudad. (s. 439)

„(...) Hledáš to, čemu říkáš soulad, ale hledáš ho právě tam, kde podle tebe není, mezi přáteli, v rodině, ve městě.“ (s. 308)

Nalezení centra však může také souviset s vnímáním reality. Horacio mívá často pocit, že pokud by našel ten správný „úhel pohledu“, věci by se najednou urovnaly samy od sebe.

«Y ese centro que no sé lo que es, ¿no vale como expresión topográfica de una unidad? Ando por una enorme pieza con piso de baldosas y una de esas baldosas es el punto exacto en que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva. » (s. 214)

„A ten střed, o kterém nevím, kde je, není to nakonec místopisné vyjádření nějaké jednoty? Chodím po obrovském pokoji s dlaždicovou podlahou a na jedné straně z nich bych měl zůstat stát, aby všechno dostalo správnou perspektivu.“ (s. 102)

Dalším faktorem, který nás odcizuje tomu pravému životu, je naše neschopnost být v přítomném čase. Necháváme plynout život mezi prsty a říkáme si, že dnes ještě ne, ale

jednou to určitě uděláme, čekající na okamžik, který třeba nikdy nepřijde. Nebo naopak se stále otáčíme za minulými událostmi, rozvažujeme, jak by se bývaly daly prožít lépe či jak dříve bylo vše lepší a teď to nestojí za nic. Stojíme tedy jednou nohou v budoucnosti, druhou v minulosti, zatímco přítomnost proplovává nikým nepovšimnuta.

...*en realidad* después de los cuarenta años la verdadera cara la tenemos en la nuca, mirando desesperadamente para atrás. (s. 229)

...po čtyřicítce máme *skutečnou* tvář v zadu na šíji a díváme se zoufale zpátky. (s. 115)

Horacio také přiznává, že ho „apasiona el hoy pero siempre desde el ayer“ (s. 231) („Přítomnost mě vzrušuje, pořád jako bych se na ni díval včerejšíma očima“, s. 116). Ana María Barrenechea k tomu dodává, že „pro postavu (a pro autora?) má minulost větší váhu než přítomnost“.<sup>61</sup> Zde se setkáváme s jednou z věcí, kterou se Horaciovi snažila ukázat la Maga – schopnost prožívat naplno přítomný okamžik, aniž bychom přítom mysleli na to, co bylo před tím a co bude potom. Soustředit se pouze na přítomnost představuje jeden ze základních kamenů zen buddhismu, jenž Cortázara velice inspiroval. Jaime Alazraki shrnuje toto učení následující větou: „Život, podle zenu, je třeba žít jako pták, který rozráží vzduch v letu, či jako ryba, plavající ve vodě.“<sup>62</sup>

Hedvika Vydrová charakterizovala Horacia jako „hledače středu“, „kibucu touhy“, „tisíciletého království“, v němž by člověk mohl být sám sebou, zrušit dualitu bytí a vědomí, překonat rozpor mezi já a ne-já, překlenout propast mezi „nebem“ a „zemí“.<sup>63</sup> Horacio se opravdu snaží překonat dualismy, které ho obklopují, dosáhnout stavu, kde neexistují protiklady. Andrés Amorós o celém románu říká: „Román nabízí přijetí této neustálé duality (ano a ne, jin a jang atd.) a poté její převzetí v rámci vyššího celku: přijetí nového řádu, objevení nového světa, ve kterém věci zároveň jsou a nejsou, překonání toho, co Cortázar přičítá dualistickému mentálnímu zvyku západního racionalismu.“<sup>64</sup> Touha po jednotě a splynutí s celkem, ne však v rámci „zapadnutí do davu“, ale v dosažení harmonie. Rozdělení světa na černý a bílý, den a noc, jin a jang nedokáže přesně obsáhnout celou realitu dle

---

<sup>61</sup> „...en el personaje (¿y en el autor?) el pasado tiene un peso superior al presente.“ BARRENECHEA, Anna María. „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 217.

<sup>62</sup> „La vida, según el Zen, debe ser vivida como el pájaro hende el aire en su vuelo, o como el pez nada en el agua.“ ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., s. 223.

<sup>63</sup> VYDROVÁ, Hedvika. „Cestami hledání“. In Cortázar, Julio. *Změna osvětlení*, s. 468.

<sup>64</sup> „La novela propondrá la aceptación de esta permanente dualidad (el sí y el no, el ying y el yang, etc.) y, luego, su asunción en una unidad superior: la conversión del hombre a un nuevo orden, el descubrimiento de un nuevo mundo en el que las cosas sean y no sean al mismo tiempo, superado lo que Cortázar atribuye a hábito mental dualístico del racionalismo occidental.“ AMORÓS, Andrés. „*Rayuela* (nueva lectura)“. Op. cit., s. 284.

východního myšlení. Jedná se totiž o dvě strany téže mince. Fakt, že se tyto dvě složky snažíme oddělit, nám působí víc potíží než užitku.

...todas la dicotomías: el Yin y el Yang, la contemplación o la *Tatigkeit*, avena arrollada o perdices *faisandées*, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillocon tormentas en piyama y cataclismos de living room. El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible. *Que sí, que no, que en ésta está...* Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá? (s. 544 – 545)

...všecky dichotomie: jin a jang, rozjímání nebo *Tätigkeit*, ovesná kaše nebo koroptve *faisandées*, Lascaux nebo Mathieu, hotová houpačka slov, kapesní dialektika s bouřemi v pyžamu a s pohromami v mezích *living-room*. Už to, že se ptáme na možnosti volby, ty možnosti falšuje a kazí. *Že ano, že ne, že tamhle tohle...* Zdálo by se, že volba nemůže být protikladná, že ji ochuzujeme už samým postavením otázky, to znamená, že ji falšujeme, to znamená, že ji proměňujeme v něco jihého. Kolik je eonů od jang k jin? A kolik je jich mezi ano a ne? (s. 411 – 412)

Jaime Alazraki také zastává názor, že nelze nalézt jiné spojení těchto protipólů, než si uvědomit, že se ve skutečnosti jedná o jeden velký celek, který má nespočetně mnoho tváří. „Struktura a postavy se účastní tohoto vyhlášeného boje za smíření se s tím nesmiřitelným, za dosažení spojení protikladů, které se tomu vzpírají; neboť neexistuje spojení, a jediná možná útěcha je tato trhlina, ve které potěšení a utrpení, vědění a nevědění, bytí a nebytí reprezentují dvě tváře lidské historie.“<sup>65</sup>

Horaciova snaha o dosažení jednoty souvisí také s hledáním sebe sama, s dosažením vnitřního míru a harmonie. Jedná se tedy o jakousi „vnitřní jednotu“, kdy naše osobnost přestane být roztržštěná na spoustu malých kousků a vytvoří kompaktní celek. Jak ale dosáhnout této celistvosti?, ptá se sám sebe Horacio.

...abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir —¿cómo y con qué medios, en qué noche blanca o en qué tenebroso día?— hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. (s. 216)

...aby se dostal někam, kde by se ho snad mohl zhostit a jít dál – jak a jakými prostředky, za jasné noci nebo za temného dne? – až k úplnému smíření se sebou samým i skutečností, která ho obklopovala. (s. 103)

---

<sup>65</sup> „Estructura y personajes participan de esa lucha denotada por reconciliar lo irreconciliable, por alcanzar una síntesis de opuesto que se niegan a la síntesis porque no hay síntesis y la única reconciliación posible es esa desgarradura en que goce y sufrimiento, saber y no-saber, ser y no-ser, son las dos caras de la historia del hombre.” ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., s. 234.

V zájmu dosažení svých cílů je Horacio ochoten obětovat svůj „současný svět“, tj. la Magu, Klub, Paříž, neboť věří, že odhození všech jeho závazků mu umožní objevit „skulinu“, jíž zasvitne jeho hledaný svět. V jednom z rozhovorů mu Gregorovius vyčítá, že během svého hledání „le estropeás la vida a una cantidad de gente“ (s. 330) („A mezitím kazíš život spoustě lidí okolo sebe.“, s. 207), avšak Horacio se hájí slovy:

—(...)No renuncio a nada, simplemente hago todo lo que puedo para que las cosas me renuncien a mí. ¿No sabías que para abrir un agujerito hay que ir sacando la tierra y tirándola lejos? (s. 331)

„(...) Nezříkám se ničeho, prostě dělám, co můžu, aby se věci zřekly mne. Když chceš vykopat jámu, musíš vybrat hlínu a odházet ji o pořádný kus dál, tos nevěděl?“ (s. 208)

Aby tedy otevřel tuto škvíru, přichází postupně o všechna pouta, která ho svazovala s Paříží. A opravdu, jak sám říká, nejde o to, že on by něco či někoho opouštěl, ale postupně všichni opustí jej, jak to ostatně sám chtěl. Přichází tedy o la Magu, o přátele, a dokonce i o střechu nad hlavou. Kulminací tohoto zřeknutí se všeho a všech se stává noc pod mostem ve společnosti bezdomovců, mezi nimiž se setkává s Emmanuèle, kterou s la Magou často pozorovali. V té chvíli se tedy Horacio dostává nejen na „dno společnosti“, ale i na své vlastní dno. Jak se ale říká, někdy člověk musí klesnout až na dno, aby bylo od čeho se odrazit. Horacio se tedy neutápí v sebelítosti, spíše, jak má ve zvyku, se snaží o kritické zhodnocení vlastní situace. Až se zdá, že si v té bídě libuje, jako by sám sobě dokazoval, kam až lze posunout vlastní limity, co všechno je ještě snesitelné, nebo také kam až ho jeho rozum zavedl. Všemi těmito zkušenostmi ale musí projít, aby se dokázal na svět podívat jinak než dříve. Až v tuto chvíli totiž získává cesta k jeho kibucu touhy jasnější obrysy.

...entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y del Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, (...) sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos (...) y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz (s. 369)

...bylo potřeba ho obrátit s pomocí Emmanuèle, Poly, Paříže, Bosorky a Rocamadoura, lehnout si na zem jako Emmanuèle, a tamodtud se teprve dívat, z té hory sraček, dívat se na svět dírou v zadku, and you'll see patterns pretty as can be, kamínek, který jste kopali špičkou boty, musel projít špinavou dírou a pak bude cesta ze země do nebe otevřená, (...) půjdete lidským krokem po zemi lidí ke kibucu tam v dálce, ale v těžce rovině, tak jako bývalo v těžce rovině nebe a země na

uprášeném chodníku dětských her (...) a jak bude kopat kamínek kupředu, dostane se možná až do kibucu. (s. 243)

V průběhu celého románu se setkáváme s různými hrami, jedna z nich dokonce figuruje v názvu díla – rayuela.

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. (s. 367)

Panáček se hraje s kamínkem, postrkujete ho špičkou boty; potřebujete k tomu chodník, kamínek, botu a pěkný obrazec, namalovaný křídou, nejraději barevnou. Nahoře je nebe a dole země, a dostat kamínek až do nebe je velice těžké, skoro vždycky to odhadnete špatně a vyletí vám ven. (s. 241)

V rozhovoru s Luisem Harssem vysvětluje Cortázar rayuelu takto: „Svým způsobem rayuely, stejně jako skoro všechny dětské hry, představují obřady, které mají dávný mytický a náboženský původ. Nyní jsou již zesvětštěny, ale v podstatě si stále zachovávají něco ze svého původního posvátného významu. Například rayuela, která se hraje v Argentíně – a ve Francii, ukazuje Zemi a Nebe na opačných koncích obrázku.“<sup>66</sup> Tato hra Horacia provází po celou dobu jeho putování – při procházkách s la Magou v Paříži, na klinice s Talitou a Travelerem v Buenos Aires. Andrés Amorós podotýká, že „v průběhu románu se základní metafora (rayuela) proměňuje v řadu konkrétních příkladů. V cirkuse se jedná o otvor ve stanu, na konci stožáru. V blázinci Oliveira a jeho dvojník Traveler nacházejí zářící rayuelu.“<sup>67</sup>

Cuando pisaron la rayuela, ya cerca de la entrada, Traveler se rió en voz baja y levantando un pie empezó a saltar de casilla en casilla. En la oscuridad el dibujo de tiza fosforecía débilmente. (...) Traveler saltó fuera de la rayuela, y en ese momento las luces del segundo piso se encendieron de golpe. (s. 466)

Nedaleko vchodu narazili na panáka; Traveler se potichu zasmál, zvedl jednu nohu a začal skákat z políčka na políčko. Čáry křídou potmě slabě světélkovaly. (...) Traveler přestal skákat a v tom okamžiku se světla ve druhém poschodí naráz rozsvítila. (s. 334)

---

<sup>66</sup> „Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina —y en Francia— muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo.“ HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 292.

<sup>67</sup> „...a lo largo de la novela, la metáfora básica (la rayuela) se diversifica en una serie de ejemplos concretos. En el circo, se trata del agujero en la lona, al final del palo. En el manicomio Oliveira y su doble Traveler encuentran una rayuela resplandeciente.“ AMORÓS, Andrés. „Rayuela (nueva lectura)“. Op. cit., s. 289.

V závěru románu, kdy Horacio otevřeně říká Talitě, že je dvojnicí la Magy, vysloví toto tvrzení právě ve chvíli, kdy Talita skáče rayuelu. Působí zde tedy jako most spojující světy, jakási brána, skrz niž se můžeme dostat „na druhou stranu“. Zároveň lze také rayuelu chápat jako symbol hledání či životní cesty ve snaze dosáhnout nebe. Svým způsobem to souvisí s návratem k dětské přirozenosti. Zde bychom opět mohli připomenout buddhistické učení, kde se také snažíme pohlížet na vše očima dítěte, tj. bez předsudků a nezátížení zkušenostmi. Nejedná se však o návrat do dětství, neboť dítě si tento svůj přirozený stav neuvědomuje, zatímco cílem buddhistického snažení (přesněji řečeno jedním z cílů) je vědomě dosáhnout tohoto čistého vnímání. Musíme tedy projít životem se všemi jeho zkouškami a dokázat se od nich oprostit. Podobně můžeme chápat rayuelu jako dosažení čistého pohledu, jaký mají děti, a tím objevit naše „nebe“.

...y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo (...), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remntra la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia (...) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. (s. 367)

...až jednoho dne umíte dostat kamínek ze země až do nebe, umíte se dostat až do nebe (...), jenže právě v tu chvíli, kdy se skoro nikdo ještě nenaučil dostat kamínek až do nebe, dětství naráz skončí a vy se propadnete do románů, do úzkosti z nicoty a do úvah o jiném nebi, a zase se teprve musíte učit, jak se tam dostat. A poněvadž dětství už máte za sebou (...) zapomenete, že je k tomu potřeba kamínek a špička boty. (s. 241)

Jak uvádí Martha Paley Francescato ve své práci „El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar“ („Hra jako metafora hledání v díle Julia Cortáзара“), „hry se používají jako metafora pro vyjádření limitů lidské svobody“.<sup>68</sup> Hraní různých her náleží v Buenos Aires k oblíbeným zábavám Tality, Horacia a Travelera. Dle Hedviky Vydrové hra umožňuje „únik z jednotvárnosti a všednosti, otevírá prostor pro fantazii a svobodnou volbu, odkrývá cesty k netušeným krajinám, je v ní skryta možnost očisty, obnažení pravosti a ryzosti, je pokušitelem náhody, vyzyvatelem osudu, dává naději.(...) Ostatně i ti hrdinové, kteří se zabydleli v každodennosti, kteří se smířili s daností věcí, vyznavači normalnosti a stability, mají své hry – hry na spořádaný život, na spokojené

---

<sup>68</sup> „...los juegos se usan como metáforas de las limitaciones de la libertad humana.” PALEY FRANCESCATO, Martha. „El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar“.

manželství, na úspěšnou kariéru. Od ‚hry doopravdy‘ ke ‚hře na něco‘ je někdy pouhý krok<sup>69</sup>. Podobný pocit máme z Tality a Travelera před příchodem Horacia. Vedou řekněme typický „šťastný a spokojený život“. Ale přece oba cítí, že tento život nepřináší plnost.

Pero de a ratos se quedaban tristes y comprendían vagamente que una vez más se habían divertido como recurso extremo contra la melancolía porteña y una vida sin demasiado (¿Qué agragar a «demasiado»? Vago malestar en la boca del estómago, el ladrillo negro como siempre). (s. 376)

Tu a tam však na ně padal smutek a nejasně chápali, že jejich zábavy jsou jenom krajním prostředkem proti buenosaireské těžkomyslnosti a životu bez přílišného (co dodat k tomu „přílišný“? Neurčitá nevolnost v jícnu, černá cihla jako vždycky). (s. 248)

Horacio jim ukáže cestu, kudy mohou směřovat své hledání, a zároveň mu oba slouží jako pomocníci při jeho hledání. Skutečnost, že se musí konfrontovat se svým dvojníkem Travelerem, mu umožní pohlédnout na sebe z jiné perspektivy a pochopit některé věci, které se mu snažila předat la Maga. Jak jsme již zmínili dříve, Horaciovo hledání spočívá v dosažení jednoty vlastní osobnosti, což v podstatě znamená spojit obě její části – sebe a svého dvojníka<sup>70</sup>. Současně chce dosáhnout harmonie s okolím, dojít do „svého kibucu“. A právě to mu umožní Traveler s Talitou, aniž by si to sami ze začátku uvědomovali. Postupem času oba začínají chápat, že je Horacio na své cestě do „středu“ potřebuje. Dohromady totiž vytvářejí „un triángulo sumamente trismegístico“ (s. 439) („přímo hermetický trojúhelník“, s. 309). On přetváří je a oni jej.

—Ustedes, che, a lo mejor son ese coagulante de que hablábamos hace un rato. Me da por pensar que nuestra relación es casi química, un hecho fuera de nosotros mismos. Una especie de dibujo que se va haciendo. Vos me fuiste a esperar, no te olvides.

—¿Y por qué no? Nunca pensé que volverías con esa mufa, que te habrían cambiado tanto por allá, que me darías tantas ganas de ser diferente...No es eso, no es eso. Bah, vos ni vivís, ni dejás vivir. (s. 439)

„Vy dva jste možná právě to pojídlo, o kterém jsme mluvili předtím. Někdy se mi zdá, že vztah mezi námi je až chemický, že je to něco mimo nás samé. Jakási kresba, která teprve vzniká. Tys mi přišel naproti, na to nezapomínej.“

„A proč ne? V životě mi nenapadlo, že se vrátíš s takovouhle, že tě tam natolik změnili, že ve mně vzbudíš takovou touhu žít jinak... Ale ne, to není ono. Sám nežiješ a jiné žít nenecháš.“ (s. 308 - 309)

<sup>69</sup> VYDROVÁ, Hedvika. „Cestami hledání“. Op. cit., s. 473.

<sup>70</sup> Viz. kap. 2.1., s. 30.

Horacio tedy potřebuje nejen Travelera a Talitu jako pár, ale současně každého z nich zvlášť. Každopádně dokud se nevyrovnají všechny tyto vztahy, nemůže nalézt harmonii žádný z nich. Talita, jakožto dvojnice la Magy, umožňuje Horaciovi se s ní spojit a tím se usmířit nejen s ní, ale i sám se sebou. Při polibku v márnici „se Oliveira dokáže dostat do světa, kde la Maga stále žije, kde se dosáhlo osvobození od smrtelnosti“.<sup>71</sup> Když toho dosáhne, zbývá už jen sjednotit se s Travelerem, čímž se nastolí harmonie i v rámci dvojnických párů Horacio – La Maga, Traveler – Talita. Průběh tohoto střetnutí již známe z kapitoly 2.1. Mezi dvojníky zavládne porozumění a naprosté srozumění. Toto spojení ilustruje také obejmutí okolo pasu, s kterým se setkáváme už při Horacioových toulkách Paříží...

Oliveira pasó el brazo por la cintura de la Maga. También eso podía ser una explicación, un brazo apretando una cintura fina y caliente... (s. 163)

...a vzal Bosorku kolem pasu. Možná i to bylo vysvětlení, přitisknout ruku na teplý štíhlý pas...(s. 57)

... a následně v závěru románu.

...vio que Traveler estaba al lado de Talita y que le había pasado el brazo por la cintura. (...) pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas y en esa voz que le había aconsejado: «Metele la falleba, no les tengo mucha confianza», cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. (s. 507)

...uviděl, že Traveler stojí vedle Tality a drží ji rukou kolem pasu. (...) ale kolik krásy bylo v tom omylu a v pěti tisíci letech toho vylhaného choulostivého území, kolik krásy bylo v těch očích, do kterých vhrkly slzy, v hlase, který mu radil: „Zavři si na západku, já jím moc nevěřím,“ kolik lásky bylo v té ruce, tisknoucí ženin pás. (s. 376)

Co tedy představuje Horaciův kibuc touhy? Na tuto otázku nejlépe odpovídá Jaime Alazraki: „Jedná se o přijetí (dobytého území) nebo o setkání (se sebou samým), které se může odehrát pouze na konci cesty jako poetický akt, jako uchopení reality na okraji znamení a systémů, jako přání žít (volně mimo škatulky a zřízené masky)“.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> „Oliveira logra situarse en una perspectiva donde la Maga sigue viviendo, donde se ha logrado liberarse de la mortalidad.“ LEZAMA LIMA, José. „Cortázar y el comienzo de la otra novela“. Op. cit., s. 204.

<sup>72</sup> „Se trata de una aceptación (de un territorio reconquistado) o de un encuentro (consigo mismo) que se puede producir solamente hacia el final del camino, como un acto poético, como posesión de una realidad al margen de signos y sistemas, como una voluntad de ser (libre de rediles y máscaras institucionalizadas).“ ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Op. cit., s. 195.



Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, pa' se acabó. (s. 509)

Byla to pravda, soulad kupodivu trval a Oliveirovi se nedostávalo slov, kterými by se odvděčil těm dvoum, kteří se na něj dívali a mluvili s ním z obrazce hry na panáka, Talita totiž nevědomky zůstala stát na třetím políčku a Traveler měl jednu nohu na šestém; nemohl proto udělat nic jiného než bojácně pohnout pravou rukou na pozdrav, hledět na Bosorku a na Manúa a říkat si, že konec konců nějaké setkání existuje, i kdyby netrvalo déle než právě ten úžasně sladký okamžik, v kterém by bezpochyby bývalo nejlepší vyklonit se ještě trochu a pak se pustit, bác a bylo by po všem. (s. 377)

Jedna z velice diskutovaných „cortázarovských“ otázek (nejen mezi odbornou veřejností) zní: Jak román vlastně dopadl? Spáchal Horacio sebevraždu, nebo se zbláznil? Záleží spíše na nás, co si zvolíme, ačkoli berme v úvahu názor, že v rámci pochopení celého románu nemá tato odpověď zrovna zásadní význam. Podle kapitol, jež následují, bychom se přikláněli k variantě, že se Horacio zbláznil, ačkoli to není naprosto přesné. Horacio dosáhl svého nebe, překonal hranice mezi světy, zbavil se dualismů, takže rozlišení mezi rozumem a šílenstvím pro něj přestává mít platnost. Stejný názor zastává i Jaime Alazraki: „Horacio chápe, že to, co je důležité, není blázonec, ani Ferraguto, ani válečky, ani jestli skočí z okna či ne, nýbrž *něco jiného*: stav milosti, jako jakési absence, kde nebe rayuely vstupuje do konkrétního tady a teď.“<sup>73</sup> Sám Cortázar v souvislosti s možnými zakončeními románu uvedl: „Co se týče možné konečné rovnováhy, která se symbolicky vyjadřuje Oliveirovým koncem, tento konec, kde se vlastně doopravdy neví, co se vlastně stalo – já sám ho neznám, nevím, jestli Oliveira skočil z okna a doopravdy se zabil, nebo nezabil a vstoupil do absolutního šílenství. Nemusíme připomínat, že již byl v blázinci, takže to neznamenal žádnou potíž: jen se z ošetřovatele stal pacient, udála se obyčejná výměna uniforem – myslím, že to byl pokus

---

<sup>73</sup> „Horacio comprende que lo que importa no es el manicomio, ni Ferraguto, ni los rulemanes, ni si se tira o no por la ventana, sino *otra cosa*: un estado de gracia, como una ausencia, en que el cielo de la rayuela asciende a un aquí y a un ahora.” Ibid., s. 194.

ukázat z pohledu západní kultury, se všemi jejími omezeními a spojenými nemožnostmi, skok do absolutna, jaký udělá zenový mnich či mistr Vedanty.“<sup>74</sup>

## 3.2 Hledání pravé skutečnosti v rovině vypravěče

Cortázar se snaží najít styl, prostředek vyjádření, jak čtenáři zprostředkovat Horaciovo hledání, aniž by ho ošidil tím, že použije standardní vypravěčské postupy, čímž by ho vlastně „ořezal“, aby se toto hledání vešlo do určité literární škatulky. Výsledkem by ale už nebylo skutečné hledání, ale pouze jeho popis, který už příliš neevokuje skutečnost.

### 3.2.1 Struktura románu

Toto hledání čtenáři zprostředkovává i fakt, že musí neustále listovat knížkou, aby našel kapitolu, jež následuje, tak jak ji určil návod k četbě. Tento návod nás zarazí asi jako první věc, jakmile poprvé otevřeme *Rayuela*. Jedná se o seřazení kapitol nikoli podle toho, jak jdou chronologicky za sebou, ale podle vkusu a koncepce autora. Když Horacio s Etiennem navštíví Morelliho v nemocnici, poprosí je, aby mu pomohli srovnat kapitoly díla, které právě píše, čímž se hovor stočí k uspořádání kapitol jeho předešlé tvorby.

—(...) En el primer tomo había una complicación terrible, éste y yo hemos discutido horas sobre si no se habrían equivocado al imprimir los textos.

—Ninguna importancia —dijo Morelli—. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría leer lo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto. (s. 737)

„(...) V prvním dílu to na jednom místě bylo ukrutně zamotané, my dva jsme celé hodiny uvažovali o tom, jestli se při sazbě nespletli.“

„Na tom nesejde,“ řekl Morelli. „Má kniha se dá číst, jak se komu zachce. Liber Fulguralis, věštecké listy a tak dále. Já ji nanejvýš skládám tak, jak bych ji sám chtěl číst. A jestli se v nejhorším případě spletou, třeba to zrovna vyjde bezvadně.“ (s. 586–587)

Přeskakujeme tedy mezi jednotlivými kapitolami, hledáme tu následující, což lze chápat jako určitou paralelu ke hře rayuela, kde se také poskakuje z políčka na políčko ve

---

<sup>74</sup> „En cuanto a ese equilibrio último que se simboliza un poco con el final de Oliveira, ese final en el que realmente no se sabe lo que ha sucedido —yo mismo no lo sé, ignoro si Oliveira se tiró por la ventana y se mató realmente, o no se mató y entró en una locura total, sin contar que además estaba ya instalado en un manicomio, de modo que no había ningún problema: pasaba de enfermero a enfermo, lo cual era simplemente un cambio de uniforme—, yo creo que eso fue una tentativa de demostrar desde un punto de vista occidental, con todas las limitaciones y las imposibilidades conexas, un salto en lo absoluto como el que da el monje Zen o el maestro del Vedanta.” HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 286.

snaze dostat se do nebe. Podobně i čtenář musí tedy hrát tuto hru s Horaciem a hledat, kudy se bude nadále ubírat jeho cesta. Takto originální struktura románu bezpochyby patří mezi nejvýraznější prvky celého díla. Existuje zkrátka více způsobů, jak tento román číst. Buď ho můžeme číst jako „klasický“ román od první kapitoly do kapitoly 56, nebo dle již zmiňovaného návodu k četbě, který nám nabízí sám autor. Případně si můžeme zvolit vlastní styl četby, což znamená libovolně přeskakovat z kapitoly na kapitolu podle toho, jak se nám právě zlíbí.

V prvním případě bychom mohli rozdělit román do tří částí – první se odehrává v Paříži, druhá v Buenos Aires a třetí, která je nazvána „De otros lados“ a obsahuje tzv. postradatelné kapitoly; k této části se ale čtenář v případě prvního způsobu četby vůbec nedostane. Sami hrdinové románu se vyjadřují s lehkým pohrdáním o „klasickém“ uspořádání, neboť nepřináší nic převratného, žádné překvapení, žádnou inovaci.

—(...)El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra ... (s. 616)

„(...) knížka, kterou přečteš od začátku do konce jako hodný chlapec. Určitě sis všiml, že ho čím dál méně zajímá spojení jednotlivých částí, požadavek, aby z jednoho slova vyplývalo druhé...(s. 472)

Navíc bychom takto přišli o „postradatelné kapitoly“, které ale z hlediska celého díla hrají velice důležitou úlohu. Anna María Barrenechea podotýká: „Bez nich úplně ztrácíme některé aspekty a jiné jsou ve větší či menší míře ochuzeny. Zužují se Horaciovy monology v Paříži a v Buenos Aires, scény s la Magou a úvahy o ní, poté co se po Rocamadourově smrti rozešli.“<sup>75</sup> Co se týče Poly, objevuje se o ní zmínka v první části knihy, ale prakticky se o ní dovídáme až právě v „postradatelných kapitolách“. Nejdůležitější teoretická východiska, úvahy o literatuře, jejím smyslu, literární teorii a praxi, najdeme zejména v „postradatelných kapitolách“. Steven Boldy je charakterizuje následovně: „Postradatelné kapitoly“ slouží k více účelům. Nepřetržitě komentují výstavbu díla, obtíže a rozpory s tímto procesem spojené. Ukazují neopracovaný kulturní materiál románu. Občas čtenáři navrhuji, jak může román číst, a jindy ho naopak cíleně přichytí, když ztrácí bdělost, vybudí ho z jeho netečnosti. Často jsou seřazeny protichůdně, aby tak otřásl souvislostmi hlavního vyprávění či aby

---

<sup>75</sup> „Sin ellos se pierden totalmente algunos aspectos y otros quedan empobrecidos en mayor o menor grado. Se reducen los soliloquios de Horacio en París y en Buenos Aires, las escenas con la Maga y sus reflexiones sobre ella cuando se han separado después de muerto Rocamadour.“ BARRENECHEA, Anna María. „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 214.

znásobily jeho účinek.“<sup>76</sup> Nelze si tedy představit *Rayuelu* jako celek bez této části. Také závěr románu se liší. Zůstáváme totiž s Horaciem u otevřeného okna, přemítajícíce jestli skočil dolů či ne.

Při druhém způsobu četby postupujeme podle návodu, jak nám ho na začátku předložil autor. Zpočátku toto rozvržení působí náhodně, ale pokud budeme pozorní, můžeme v něm objevit jeho vnitřní logiku. Ana María Barrenechea hovoří o „menších sekvencích“ v rámci větších oddílů. Jako příklad uvádí: „v rámci série poslechu desek se objevuje menší sekvence, kterou bychom mohli nazvat ‚O mučení‘ (č. 14, 114, 117, 15, 120, 16)“.<sup>77</sup> Kromě těchto „menších sekvencí“ se nám jistě vybaví na první pohled nesmyslné zařazení textu Ceferina Pirize a přemýšlíme, proč v tak vypjatém okamžiku věnuje Cortázar takový prostor tématu, které očividně nesouvisí s právě probíhajícím příběhem. Jak jsme se však snažili ukázat v první části naší práce, text Ceferina Pirize hladce zapadá do celého kontextu. Podobné souvislosti může všímavý čtenář objevit v průběhu celého díla.

Poslední možností je číst román tam, kde ho právě otevřeme, což nám odkrývá nové varianty příběhu a pochopení celého díla. Tento styl čtení „jak se komu zachce“ klade pravděpodobně nejvyšší nároky na čtenáře a jeho literární zaujetí. Pokud ale disponujeme dostatkem času a nadšením, tato možnost nám skýtá neomezené množství kombinací a tím tedy i románů v jednom svazku. Díky tomu si v ní najde skoro každý čtenář své kapitoly, pasáže či možná jen jednotlivé myšlenky, které ho zaujmou a vtáhnou do této okouzlující literární hry.

Rayuela bývá označována jako tzv. antiromán, neboť boří klasickou románovou strukturu. Pojem antiromán vysvětluje sám Cortázar v jedné z kapitol *Rayuely*.

Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un „mensaje“ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas. Y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. (s. 560)

---

<sup>76</sup> „The ‚dispensable chapters‘ serve various functions. They form a constant commentary on the construction of the novel, the difficulties and contradictions inherent in it. They display the raw cultural material of the novel. They sometimes suggest to the reader the frame of mind in which the novel might be read, and at others intentionally catch him off his guard, jolt him out of his inertia. They are often inserted contrapuntally in order to subvert the causality of the main narrative, or to multiply its resonances.” BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Op. cit., s. 30.

<sup>77</sup> „...dentro de la secuencia de la discada hay una secuencia menor que llamaríamos la de las torturas (núms. 14, 114, 117, 15, 120, 16).“ BARRENECHEA, Anna María. „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 221.

Vyprávění, které by nebylo jen záminkou k sdělení ‚poselství‘ (žádná poselství nejsou, jsou jenom poslové a právě v tom je podstata poselství, podobně jako láska je ten, kdo miluje); vyprávění, které by účinkovalo jako srážedlo zkušeností, jako katalyzátor zmatených a špatně pochopených pojmů, a v první případě by působilo na toho, kdo je píše; proto je třeba psát je jako antiromán, poněvadž v každém uzavřeném řádu zůstanou soustavně mimo právě ty zprávy, které nás mohou změnit v posly, přiblížit nás našim vlastním hranicím, od kterých jsme tak vzdáleni, tváří v tvář jeden druhému. (s. 424 – 425)

### 3.2.2 Když slova nestačí...

Jesús Mañú Iragui definuje antiromán následovně: „Takto se rodí odmítnutí literatury a jediný logický krok, který spisovatel může uskutečnit, je harakiri: stvořit román, který by byl antirománem, neboť použije nový kodex, který půjde proti kodexu. Jeho partyzánská práce bude limitována potřebou opřít se o slova. Proto jeho odmítnutí je pouze částečné a vyžaduje stálé napínání mysli, jež musí bdít při každém započatém úkonu. A to jak ze strany autora, tak ze strany čtenáře.“<sup>78</sup> Tímto se dostáváme k velkému paradoxu, kterému musí autor čelit: Jak předat skutečný prožitek, když slova se jeví jako nedostatečná a zavádějící? Jaký jiný prostředek zvolit, abychom se nezapletli do nebezpečné sítě slov? Nacházíme se však na poli literatury, tudíž nakonec musí autor k napsání románu použít zase jenom slova, ač se jich zříká. Morelli komentuje tento problém slovy: „Se trataba de encontrar un lenguaje que no fuera literario“ (s. 735) („Šlo o to nalézt jazyk, který by nebyl literární“, s. 584). Ale jak toho dosáhnout? Morelli-Cortázar se nechává inspirovat zenem a jeho často nelogickými odpověďmi na kladené otázky. Pokud je ale žák rozluští, poslouží mu víc než rozsáhlé traktáty.

Una de las notas aludía suzukiamente al lenguaje como una especie de exclamación o grito surgido directamente de la experiencia interior. Seguían varios ejemplos de diálogo entre maestros y discípulos, por completo ininteligibles para el oído racional y para toda lógica dualística y binaria, así como de respuestas de los maestros a las preguntas de sus discípulos, consistentes por lo común en descargarles un bastón en la cabeza, echarles un jarro de agua, expulsarlos a empellones de la casa. (...) y dar por supuesto que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único *modo* de abrir el ojo espiritual del discípulo y revelarle la verdad. (s. 599)

---

<sup>78</sup> „Nace así la repulsa de la literatura, y la única operación lógica que el novelista puede realizar es el hara-kiri: crear una novela que sea una anti-novela, utilizando un nuevo código que vaya contra el código. Su labor guerrillera estará limitada por la necesidad de apoyarse en las palabras. De ahí que su repulsa sólo es parcial y requiere una tensión permanente del ánimo que debe velar en cada operación emprendida, tanto por parte del autor como del lector.” MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez*. Op. cit., s. 69.

V jedné z oněch poznámek se suzukiovsky zmiňuje o jazyku jako o jakémisi zvolání či výkřiku, tryskajícím přímo z niterné zkušenosti. Pak následuje několik příkladných rozhovorů mezi učitelem a žákem, naprosto nesrozumitelných uším racionálního posluchače a veškeré dualistické, binární logice, stejně jako odpovědi učitelům na otázky žáků, spočívající obvykle v tom, že je přetáhnou holí přes hlavu, vylijí na ně džbán vody, s výpraskem je vyženou z domu, nebo - v nejlepším případě – jim tu otázku zopakují do tváře. (...) a považoval za samozřejmé, že počínání učitelů obsahuje opravdové poučení, jediný *způsob*, jak promnout žákům jejich duchovní zrak a ukázat jim pravdu. (s. 458)

Jedná se tedy o to, že „el lenguaje del maestro Zen transmite ideas y no sentimientos o intuiciones“ (s. 600) („...jazyk zenového učitele nepřenáší city, instiktivní poznání, ale myšlenky“, s. 459), čímž se podstatně liší od jazyka našeho, rozumí se běžně užívaného. Cortázar chápe zen jako možnou inspiraci pro svou tvorbu, nikoli jako řešení. „Nepočítám s váhou pouze západní tradice jakožto průvodním listem a jsem kulturně velice vzdálen tradici východní, již důvěřuji stejně málo jako té předešlé.“<sup>79</sup> Jelikož jazyk při psaní románu tvoří základní stavební kámen, vyčleňuje mu Morelli ve svých úvahách zásadní postavení.

—Morelli y su lección. De a ratos inmundo, horrible, lastimoso. Tanta palabra para lavarse de otras palabras, tanta suciedad para dejar de oler a Piver, a Caron, a Carven, a d.J.C. Quizá haya que pasar por todo eso para recobrar un derecho perdido, el uso original de la palabra.

—El uso original de la palabra (?). Probablemente una frase hueca. (s. 654)

„Morelli a poučení z něho. Občas je odporný, strašný a plačtivý. Tolik slov, aby ze sebe spláchl jiná, tolik špíny, aby z něho už nebyl cítit Piver, Caron, Carven a letopočet po Kristu. Možná že tím vším musíme projít, abychom se domohli ztraceného práva, užívání slov v jejich původním významu.“

„V jejich původním významu? Nejspíš jen prázdná fráze.“ (s. 505)

Jak uvádí Andrés Amorós, dle Cortázara je třeba „nedůvěřovat slovům, pracovat s nimi, zkoušet je rozbít za účelem znovuoživení, hledat způsob, jak je udělat otevřenější a ohebnější, aby lépe odpovídala realitě: takto má pracovat dnešní spisovatel“.<sup>80</sup> Také hrdinové románu pocítují nedůvěru ke slovům jako prostředku vyjádření.

---

<sup>79</sup> „No cuento con el peso de la mera tradición occidental como un pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental, a la que tampoco le tengo ninguna confianza fácilmente compensatoria.” HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 300.

<sup>80</sup> „...desconfiando de las palabras, trabajando con ellas, intentando romperlas para redescubrirlas, buscando hacerlas más abiertas y flexibles para que se sujeten mejor a la realidad: así debe trabajar hoy el escritor.“ AMORÓS, Andrés. „Rayuela (nueva lectura)“. Op. cit., s. 295.

—Estás usando palabras —dijo Oliveira, apoyándose mejor en Etienne—. Les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza. Realidad, hombre de Neanderthal, miralas cómo juegan, cómo se nos meten por las orejas y se tiran por los toboganes. (s. 308)

„Používáš slov,“ řekl Oliveira a pohodlněji se opřel o Etiennovo rameno, „Jsou ráda, když je vytáhneš ze šatníku začneš je kutálet po místnosti. Skutečnost, neandrtálský člověk, jen se podívej, jak si hrají, jak nám lezou do uší a jezdí po skluzavkách.“ (s. 185)

Slova často bývají příčinou nedorozumění, zejména mezi osobami natolik rozdílného založení, jako představují la Maga a Horacio. Jak říká Horacio: „Y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos.“ (s. 234) („A neužívám slov, která vedla jen k tomu, že jsme si nerozuměli...“, s. 118) La Maga při hovoru často používá přirovnání, obrazy – „Pola fue viniendo como el sol en la ventana, yo siempre tengo que pensar cosas así para saber que estoy diciendo la verdad.“ (s. 284) („Pola se objevovala jako slunce v okně, já musím vždycky myslet na něco takového, abych věděla, že mluvím pravdu.“, s. 161) Slova jsou totiž abstraktní, nelze je uchopit a cítit, jinak řečeno jejich „uchopení“ umožňuje pouze rozum – logos, kterážto dovednost není doménou la Magy. Také ve chvíli, kdy se Horacio chce dorozumět s Travelerem, popsat slovy jejich vztah, jenž oba cítí jako nepopsatelný, veškerá snaha ztroskotává.

—Parece un diálogo de idiotas —dijo Traveler.

—De mongoloides puros —dijo Oliveira.

—Uno cree que va a explicar algo, y cada vez es peor.

—La explicación es un error bien vestido —dijo Oliveira—. Anotá eso.

—Sí, entonces más vale hablar de otras cosas, de lo que pasa en el Partido Radical. (s. 440)

„Zní to jako rozhovor dvou idiotů,“ řekl Traveler.

„Vyslovených mongoloidů,“ souhlasil Oliveira.

„Člověk chce něco vysvětlit, a zatím je to čím dál horší.“

„Vysvětlení je jenom dobře ošacený omyl,“ řekl Oliveira. „To si poznamenej.“

„Ano, ale pak je lepší mluvit o něčem jiném; třeba o tom, co se děje v radikální straně. (s. 309)

Jesús Mañú Iragui uvádí následující „motivy pro vzpouru proti jazyku: jeho nedostatečnost, jeho falešnost, jeho nebezpečnost“.<sup>81</sup> Každý z nás jistě ví, jaké potíže může způsobit pouze fakt, že si někdo špatně vyloží, co jsme řekli. Jednu z cest k překonání této

---

<sup>81</sup> „...los motivos de rebelión contra el lenguaje serían estos tres: su insuficiencia, su falsedad, su peligrosidad.” MAÑÚ IRAGUI, Jesús. Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez. Op. cit., s. 63.

jazykové bariéry je vynalézt vlastní jazyk, který by lépe vyjadřoval myšlenky, jež se právě snažíme tomu druhému sdělit. Tímto vynalezeným jazykem je „glíglíco“<sup>82</sup>, nový prostředek komunikace mezi Horaciem a la Magou. Jde o jazyk založený především na zvukové stránce, který můžeme rozkódovat spíše intuicí než rozumem. Některá slova se samozřejmě podobají našemu jazyku, takže nejsme úplně ztraceni, ale právě díky jeho melodičnosti se jím lépe přenášejí pocity, nálady, podobně jako posloucháme klavírní koncert. Celá kapitola 68 je napsána v „glíglíco“, a ačkoli tam nenajdeme ani jednu větu psanou naším „normálním“ jazykem, stejně pochopíme, že se jedná o popis milostného aktu. Andrés Amorós upozorňuje na pocit, který v nás „glíglíco“ vyvolává: „Jedná se o psychologický dojem série vln: všechny se valí stejným směrem, ale každá následující je vždy o trochu delší než ta před ní.“<sup>83</sup>

...los esproemios del merpasom en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. (s. 533)

...rozměny zákřeče v nadtrouchajné výmlce. Evoe! Evoe! Přilevání na hřebeni hradění, orosnění a vzdouní, cítili, jak se stění. (s. 401)

Dorozumění se v „glíglíco“ ale úzce souvisí s „napojením“ mezi dvěmi osobami. Ve chvíli, kdy se jeden z nich nesnaží naladit se na frekvenci toho druhého, komunikace v „glíglíco“ se ukáže jako nemožná.

Jak jinak lze tedy vyjádřit naše pocity, když ne slovy? V jedné ze závěrečných kapitol se Talita snaží sdělit Travelerovi, co se událo dole v márnici. Nedokáže však najít ta správná slova, jak Travelerovi zprostředkovat to neznámé, nepopsatelné, co právě prožila. Volí tedy řeč těla a pomocí doteků sděluje vše, co nemohla převést do slov.

...trató de explicar el beso y como no encontraba las palabras iba tocando a Traveler en la oscuridad, sus manos caían como trapos sobre su cara, sobre sus brazos, le resbalaban por el pecho, se apoyaban en sus rodillas, y de todo eso nacía como una explicación que Traveler era incapaz de rechazar, un contagio que venía desde más allá, desde alguna parte en lo hondo o en lo alto o en cualquier parte que no fuera esa noche y esa pieza, un contagio que a través de Talita lo poseía a su vez, un balbuceo como un anuncio intraducible, la sospecha de que estaba delante de algo que podía ser un anuncio, pero la voz que lo traía estaba quebrada y cuando decía el anuncio lo decía en un idioma ininteligible, y sin embargo eso era lo único necesario ahí al alcance de la mano, reclamando el reconocimiento y la aceptación, debatiéndose contra una pared esponjosa, de

---

<sup>82</sup> Viz. kap. 1.1, s. 13.

<sup>83</sup> „La impresión psicológica es la de una serie de olas: todas avanzan en la misma dirección, pero cada una es un poco más larga que la anterior.“ AMORÓS, Andrés. „Rayuela (nueva lectura)“. Op. cit., s. 293.



humo y de corcho, inasible y ofreciéndose, desnudo, entre los brazos pero como de agua yéndose entre lágrimas. (s. 703)

...snažila se mu ten polibek vysvětlit, a poněvadž se jí nedostávalo slov, dotýkala se ho ve tmě, její ruce mu jako hadříky doléhaly na tvář a na paže, přejížděly mu po hrudi, opíraly se mu o kolena, a z toho všeho vycházelo jakési vysvětlení, které Traveler nebyl s to odmítnout, nákaza, která přicházela z jiného světa, odněkud z hloubky nebo výšky nebo z čehokoliv, co stálo mimo tuto noc a tento pokoj, nákaza, která Talitiným prostřednictvím zachvacovala i jeho, koktání, v kterém se skrývala jakási nepřeložitelná zpráva, tušení, že se octl před něčím, co tou zprávou může být, ale hlas, který ji přinášel, byl zlomený a odřikával ji v jakémsi nesrozumitelném jazyce, přesto však to bylo to jediné, co potřeboval, a bylo to na dosah ruky, dožadovalo se to, aby to pochopil a přijal, naráželo to na houbovitou zeď z kouře a korku, bylo to nedosažitelné a současně se to nabízelo, držel to nahé v rukou, ale odplyvalo to v slzách jako voda. (s. 552)

Ať se však snažíme vyhnout jazyku jak chceme, přece jen román musíme napsat slovy. Neboť „celá *Rayuela* byla vytvořena pomocí jazyka“, <sup>84</sup> jak sám říká Cortázar. A dále dodává: „To znamená, že jde o přímý útok na jazyk z důvodu, jenž je několikrát explicitně zmíněn v mnoha částech románu: že nás klame prakticky každým slovem, které řekneme. Hrdinové románu vycházejí z přesvědčení, že jazyk znamená překážku mezi člověkem a jeho hlubším bytím. Důvod je jasný: používáme naprosto povrchní jazyk ve vztahu k hlubším vrstvám reality, kterých bychom možná mohli dosáhnout, kdybychom se nenechali oklamat jednoduchostí, s kterou jazyk vše vysvětluje či předstírá vysvětlovat.“ <sup>85</sup>

Autor tedy bojuje proti „velkým slovům“, která nedokážou vystihnout podstatu toho, k čemu odkazují. Jedním z prostředků, kterých v tomto „souboji s jazykem“ použil, je jeho zesměšnění, ironizace. Horacio se často nechává unášet proudem svých existenciálních myšlenek, při nichž se tato „velká slova“ jeví jako nezbytná. Každopádně se sám často přichytí u tohoto mudrcování – a vzápětí zesměšní celý svůj vnitřní monolog. Tím, že se mu podaří vysmát tomuto nabubřelému významu slov, zbavuje je jejich povrchnosti. Jako zbraň mu slouží písmeno „h“ <sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> „...toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje.” HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 285.

<sup>85</sup> „Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a la que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo”. Ibid., s. 285.

<sup>86</sup> V českém překladu se pracuje s „i, y“.

En esos caso Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: «El gran hasunto», o «la hencrucijada». Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. «La hundidad», hescribía Holiveira. «El hego y el hotro». Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. «Lo himportante es no hinflarse», se decía Holiveira. A partir de esos momentos se sentía capaz de pensar sin que las palabras le jugaran sucio. (s. 581)

V takových případech si brával kus papíru a psal na něj ta velká slova, po kterých se sklouzávaly jeho úvahy. Psal například „Velká záležitost“ nebo „křýžovatka“. To stačilo, aby se dal do smíchu a připravil si další maté hned s větší chutí. „Celystvist“, psal Olyveira pýsmeno za pýsmenem. „Lydské já a ti druzý.“ Užíval i a y, jako jiní užívají penicilin; pak se k té věci vracel rozvážněji a cítil se přitom líp. „Důležitý je, abi ses nenafukoval“, říkal si Olyveira a od té chvíle měl pocit, že je s to přemýšlet, aniž by mu slova zahrála nějaký špinavý kousek...(s. 444)

Jesús Mañú Iragui uvádí následující důvody pro tuto Horaciovu jazykovou hru: „Aby si zvykl nemít respekt k jazyku a zacházet s ním beze vší vážnosti. Nenechat se jím hypnotizovat. Další trik, jak se vyhnout rétorice, spočívá v tom vysmát se jí.“<sup>87</sup> Tuto myšlenku bychom mohli uplatnit i na následující Horaciovu kratochvíli – rozebírání slov na menší části, čímž se dostane ke slovům s jiným významem.

Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta. El jugo que le hubiera sacado Brisset. (...) Entender el puré como epifanía. Damn the language. *Entender*. No inteligir: entender. (s. 208)

Čistota. Hrozné slovo: čist a pak ještě ota. Přemýšlej o tom trochu. Co by z tohohle dokázal udělat Brisset. (...) Chápat to ota jako zjevení. Damn the language. *Chápat*. Chápat, ne rozumět. (s. 96)

Hra se slovy je oblíbenou zábavou i Travelera s Talitou, nazývají je „hry na hřbitově“. Hřbitovem se ale v tuto chvíli myslí slovník, neboť dokud slova nikdo nepoužije, zůstávají bez života, pochovaná ve svém pohřebišti – slovníku.

Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558 y jugando con la hallullla, el hámago, el halieta, el haloque, el hamez, el harambel, el harbullista, el harca y la harija. En el fondo se quedaban un poco tristes pensando en posibilidades malogradas por el carácter argentino y el paso-implacable-del-tiempo. (s. 385)

Rádi si pohrávali se slovy, a proto si teď vymyslili hry na hřbitov; otevřeli například slovník Julia Casarese na straně 558 a pohrávali si s haldamášem, hálkou, haluchou, haluzí, hamrlaty, hanou,

---

<sup>87</sup> „...para acostumbrarse a perder el respeto a la lengua y tratarlo sin seriedad. No dejarse hipnotizar por él. Un artificio más para evitar la retórica burlándose de ella.” MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez*. Op. cit., s. 92.

háncem, harampádím a s haraskou. Přesto však v nich zůstávala pachut' smutku, jak uvažovali o nejrůznějších možnostech, zmařených argentinskou povahou a neúprosným míjením času. (s. 257)

Je to jakýsi tajemný jarmark, kde člověk může objevit staré harampádí, ale i exotické kousky. Andrés Amorós podotýká, že „hrou se slovy se vytvářejí nová spojení s myšlenkami, vyvolávají se neobvyklé asociace, nahlodává se jejich sváteční vážnost“.<sup>88</sup> Jako další z jejich slovních her můžeme uvést „preguntas-balanza“, s nimiž se setkáváme na provizorním mostě mezi okny, když Traveler odejde hledat klobouk pro Talitu. Pro ukrácení volné chvíle, kdy v nesnesitelném horku sedí Talita na prknech spojujících jejich okno s Horacioovým, navrhuje Horacio zahrát si právě „preguntas-balanza“ („otázky-váhy“).

—Muy bien. Yo empiezo y cada uno hace una pregunta-balanza. La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una emarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?

—Sí que es —dijo Talita, echándose el pelo hacia atrás—. Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustara el pago del diezmo de los frutos en verde, ¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc? (s. 407)

„Výborně. Já začnu a každý řekne jednu. Postup, jenž spočívá v pokrývání pevného tělesa vrstvou kovu rozpuštěného v tekutině za použití elektrického proudu, není to snad starodávná loď s trojúhelníkovou plachtou o nosnosti sto tun?“

„Jistěže,“ řekla Talita a odrhnula si vlasy z čela. „Chodit sem a tam, toulat se, uhnout zbrani připravené k ráně, navonět se pižmem a zapravit desátek ze zeleného ovoce, nerovná se to snad kterékoli z rostlinných šťáv určených k lidské obživě, jako je víno, olej a tak dále?“ (s. 278)

Celá kapitola 99 se věnuje diskuzi na téma jazyk a jeho užití v Morelliho díle. Morelli se snaží očistit jazyk, zbavit ho veškerého nánosu nabubřelosti či „vznešenosti“, vrátit mu jeho původní význam a lesk, aby „pueda ser usado como yo uso los fósforos“ (s. 611) („...aby nám mohlo sloužit, jako nám slouží zápalky“, s. 467). Morelli odsuzuje jazyk kvůli jeho schopnosti zakrýt realitu, obléci chudou skutečnost do zlatého hávu.

Habla de expulgarlo, castigarlo, cambiar «descender» por «bajar» como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo «descender» todo su brillo... (s. 611)

Chce ho vyčistit a ztrestat, z hygienických důvodů nahradit slovo ‚sestupovat‘ slovy ‚jít dolů‘; v podstatě se však snaží vrátit slovu ‚sestupovat‘ jeho původní lesk...(s. 467)

---

<sup>88</sup> „...jugando con las palabras, por supuesto, se hacen malabarismos con las ideas, se suscitan asociaciones insólitas, se corroe la seriedad cermoniosa.“ AMORÓS, Andrés. „Introducción“. Op. cit., s. 38.

Každopádně se spisovatel tímto hledáním „skutečných slov“ dostává do složité situace. Jakmile napíše nějakou větu, musí se zamyslet nad použitými slovy z hlediska jejich falešnosti. Jen těžko tedy dokáže tímto způsobem napsat celý román.

Ahora sólo podía escribir laboriosamente, examinando a cada paso el posible contrario, la exondida falancia (...) sospechando que toda idea clara era siempre error o verdad a medias, desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz... (s. 613)

Ted' dokázal psát jen s největším vypětím a na každém kroku zkoumal možný opak, podvod skrývajících se za slovy (...) hnán podezřením, že každá jasná myšlenka je nutně omyl nebo polopravda, a nedůvěrou ke slovům, která jakoby se sama skládala do libozvučných rytmiických vět, spokojeného broukání...(s. 468)

Zároveň si ale Horacio klade otázku: „Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura?“ (s. 614) („K čemu je spisovatel, ne-li k tomu, aby zničil literaturu?“ s. 470). Tento názor samozřejmě zastávají Morelli i Cortázar, Cortázar ho jen nedovedl do takové krajnosti jako Morelli. Cortázar si ponechal zadní vrátka tím, že umožnil více způsobů četby románu, tudíž jeho dílo zůstává čitelné i pro čtenáře, které nezajímá literární teorie či úvahy o pravdivosti jazyka. Připomeňme jen, že všechny „morelliany“ a také kapitola napsaná v „glíglico“ se nacházejí až v „postradatelných kapitolách“. Autor tedy vyřešil dilema mezi čtenářským úspěchem a svou představou o románu velice nápaditým způsobem, aniž by musel rezignovat na jedno z těchto hledisek. Morelli však dovedl tento Cortázarův rozpor ad absurdum.

Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial. (s. 612)

Stále více se tím vzdaloval řemeslnému využívání literatury, onomu druhu povídek a básní, které mu přinesly jeho počáteční věhlas. (s. 468)

Spisovatel má tedy za úkol vynalézat stále nové možnosti, jak s jazykem pracovat. Je třeba roztrhat kulturní a společenská, národní či osobní pouta, která jazyk svazují, aby se ruku v ruce s fantazií mohl rozlétnout, kam se mu zachce.

Morelli parece convencido de que si el escritor sigue sometido al lenguaje que le han vendido junto con la ropa que lleva puesta y el nombre y el bautismo y la nacionalidad, su obra no tendrá otro valor que el estético, valor que el viejo parece despreciar cada vez más. (s. 619)

Morelli je zřejmě přesvědčen, že podřídí-li se spisovatel jazyku, který mu prodali spolu se šatstvem, co má na sobě, s příjmením, s křestním jménem a s národností, bude jeho dílo mít čistě jen estetickou hodnotu, a tou pohrdá čím dál tím víc. (s. 475)

Andrés Amorós upozorňuje na fakt, že je třeba „vidět jazyk jako něco živého, v pohybu, velice odlišného od obvyklé rutiny a zkosnatělosti“.<sup>89</sup>

### 3.2.3 Život jako fotografie

Jak říká Horacio, je tedy „inevitable que una parte de su obra [de Morelli] fuese una reflexión sobre el problema de escribirla“ (s. 612) („Část jeho díla proto nutně musely představovat úvahy o tom, jak je napsat.“, s. 468). V „postradatelných kapitolách“ se tedy setkáváme se spoustou nápadů, které se následně autor snažil realizovat při psaní románu. Máme tedy možnost přímé konfrontace autorovy teoretické představy „jak knihu napsat“, aby co nejvěrněji odrážela realitu, a způsobu, jak ji opravdu napsal.

Jeden z nápadů přináší fragmentace románu. Zčásti jsme se s tímto konceptem setkali již v kapitole 3.2.1, kde jsme se zabývali strukturou románu. Nejde však jen o jeho rozčlenění do různých kapitol, které autor seřadil, jak se mu právě zlíbilo, ale také o styl vyprávění. Cortázar nám nevykreslí dopodrobna celý příběh a osud hlavních postav, ale předkládá pouze určité okamžiky, na základě kterých si zbytek domýšlíme. Neboť v reálném životě též nemáme možnost vědět o někom vše dopodrobna. Víme jen to, co nám vědomě i nevědomě prozradí a co prožijeme s ním. Připomíná to situaci, v níž se náš přítel vrátil z ciziny, ukázal nám fotografie z cesty a ke každé z nich přidal nějaký komentář nebo historku, ale neřekne vůbec nic o zážitcích všedního dne.

...la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. (s. 646)

...že život ostatních, jak ho vnímáme v takzvané skutečnosti, není film, ale fotografie, takže nejsme s to vnímat celý děj, nýbrž jen po eleatsku vytrhané zlomky. Existují jen okamžiky, když jsme pospolu s tím druhým, jehož život podle svého mínění chápeme, kdy nám o něm vypravují nebo on sám nám říká, co se mu přihodilo, a rozvíjí před námi své plány do budoucna. (s. 497)

Autor nám cílevědomě umožňuje spatřit jenom části života protagonistů, čímž se vlastně více přibližuje skutečnosti, než kdyby nám líčil každé jejich hnutí. Jesús Mañú Iragui dodává: „Nakupením fragmentů dohromady se hledá nenadálá kristalizace úplné reality. Tím,

---

<sup>89</sup> „Se trata de ver al lenguaje como algo vivo, en movimiento, muy distinto de la rutina y el anquilosamiento habituales.“ AMORÓS, Andrés. „*Rayuela* (nueva lectura)“. Op. cit., s. 291.

že se respektuje nepořádek nevázaných částí díla, dochází ke globálnímu pochopení, neboť vidíme současně smysl každé z nich.“<sup>90</sup> Zároveň tento přístup dává autorovi větší volnost při psaní, nemusí se omezovat tím, že by navazoval na předešlé kapitoly, nýbrž může psát zcela svobodně.

—(...) se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo, sobre todo que el viejo, después de centenares de páginas, ya ni se acuerda de mucho de lo que ha hecho.

—Con lo cual —dijo Perico— le ocurre que una enana de la página veinte tiene dos metros cinco en la página cien. Me he percatado más de una vez. Hay escenas que empiezan a las seis de la tarde y acaban a las cinco y media. Un asco. (s. 616)

„(...) to co už napsal, nijak zvlášť nepodmiňuje to, co píše teď. Ostatně myslím, že po těch stovkách stránek si starý pán už leckdy nepamatoval, co napsal.“

„Takže se stává,“ řekl Perico, „že trpaslice z dvacáté stránky měří na sté stránce dva metry deset. Takových věcí je tam spousta. Některé výjevy začínají v šest hodin odpoledne a končí o půl šesté. Fuj.“ (s. 472)

Nesetkáváme se ani s přesnými popisy postav, musíme si o nich vytvořit svůj úsudek sami podle toho, v jaké situaci je zrovna zastihneme. Nemáme dokonce ani představu o tom, jak asi vypadají Horacio a la Maga, ale ani toto neubírá těmto postavám na plastičnosti. Andrés Amorós podotýká, že „nepoužívání pečlivé analytické techniky (představení postavy, jejích předků, prostředí, fyzického popisu atd.) neznamena, že se v současné době, když má spisovatel talent, neobjevují postavy ‚plné života‘, jak se vždycky říkalo“.<sup>91</sup> Navíc nám Cortázar přdestírá nové pojetí postav jako celku vytvářející „figury“. Alain Sicard upozorňuje na fakt, že „Cortázar ruší veškerý psychologický aspekt postav a zpracovává po svém otázku legitimacy románového záměru“.<sup>92</sup> Tento koncept, který jsme se snažili přiblížit v kapitole 1.5., není ještě v *Rayuele* plně rozpracován. Můžeme zde však již objevit jeho náznaky. Stejného názoru je i Alain Sicard: „*Rayuela* není románem figur, ale v Cortazárově

---

<sup>90</sup> „Mediante la acumulación de los fragmentos se buscaría la cristalización brusca de la realidad total; respetando, incluso, el desorden de las piezas sueltas de la obra, llegar a su comprensión global viendo a la vez la razón de ser de cada una.“ MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez*. Op.cit., s. 73.

<sup>91</sup> „...la no utilización de una técnica minuciosamente analítica (presentación del personaje, antecedentes familiares, ambiente, descripción física, etc.) no quiere decir que no surjan hoy, cuando el novelista posee talento, personajes «llenos de vida», como tradicionalmente se decía.“ AMORÓS, Andrés. „*Rayuela* (nueva lectura)“. Op. cit., s. 283.

<sup>92</sup> „Cortázar hace caducar todo estatuto psicológico de los personajes, y plantea a su manera la cuestión de la legitimidad de la empresa novelesca.“ SICARD, Alain. „Figura y novela en la obra de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 234.

díle znamená definitivní konec ve vztahu k psychologické a sociální různorodosti románu.<sup>93</sup> *Rayuela* byla také knihou návrhů literárního zpracování reálna a vyjádření různých pohledů na tuto problematiku, které se snažil dále rozvíjet. Proto se později v jeho tvorbě objevují prohloubení těchto nápadů, zde načrtnutých. Tato návaznost se projeví v „62. Modelo para armar, 1968“. Již sám titul odkazuje na 62. kapitulu *Rayuely*, kde Cortázar definoval literární projekt a tato povídka představuje jeho realizaci. Jde o způsob vyprávění, založený na povaze vztahů mezi postavami „un drama impersonal en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori“ (s. 523) („...*neosobní* potud, že vědomí a vášně jednajících osob přicházejí v úvahu teprve a posteriori“, s. 390), jinými slovy koncept „figura“. Chtěl najít model vyprávění, který neodpovídá postupům tradiční prózy. Odehrává se jakési rozšíření toho, s čím se můžeme setkat v *Rayuele*, ale tentokrát se více zabývá vztahy mezi lidmi. Vychází z teorie švédského neurobiologa Holgera Hydena o chemické povaze duševních pochodů.

Así las cosas, basta una amable extrapolación para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flojo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntades, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción... (s. 524)

Za tohoto stavu věci postačí laskavá extrapolace k tomu, abychom postulovali skupinu lidí, která dle svého mínění psychologicky reaguje v klasickém smyslu tohoto starého, prastarého slova, neznamená však víc než záchvěv onoho toku oživené hmoty, nekonečného vzájemného ovlivňování mezi tím, čemu jsme kdysi říkali přání, náklonnost, úmysly a přesvědčení, a co tu vystupuje jako síla, která se vymyká všemu rozumu a popisu...(s. 390)

Další prvek bořící klasický literární kánon přináší nedokončené věty, které si občas může čtenář domýšlet, ale v jiných případech jsou právě svou nedokončeností úplné a dostačující. Tento způsob známe velice dobře z hovorové řeči, kdy není potřeba dořici celou větu, neboť smysl je jasný, či kvůli nedostatečnosti slov (nejsme schopni vyjádřit slovy to, co právě myslíme/cítíme). Andrés Amorós uvádí, že „prvek, který mu připadá velice charakteristický pro Cortázarův styl, je přerušit diskurz tím, že nechá věty „viset ve vzduchoprázdnu““.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> „*Rayuela* no es la novela de las figuras, pero marca el fin definitivo, en la obra de Cortázar, de las variedades psicológicas y sociológicas de la novela.“ Ibid., s. 234.

<sup>94</sup> „Algo que parece muy característico del estilo de Cortázar es interrumpir el discurso, dejando la frase colgando en el vacío.“ AMORÓS, Andrés. „*Rayuela* (nueva lectura)“. Op. cit., s. 297.

...y los tres soltaban la risa y se avergonzaban enormemente de haberse mirado así sin estar jugando al truco y sin tener amores culpables. A menos que. (s. 678)

...a všichni tři se naráz dali do smíchu a děsně se styděli za to, že se tak dívali, když přitom nehrají truquiflor ani nemají lásky na zapřenou. Ledaže by...(s. 529)

Často také při čtení té či oné pasáže nevíme, kdo právě hovoří. Jedná se o vnitřní monolog Horacia, nebo k nám mluví vypravěč? A mluví vůbec k nám? Někdy máme dojem, že se Horacio ve svých myšlenkách neobrací na čtenáře, ale spíše na la Magu. Podobnou nejistotu zakoušíme při rozhovoru více osob, neboť autor často neuvede jejich jména. Můžeme si tedy spíše domýšlet, kdo je kdo, podle typu jeho promluvy. Morelli tuto myšlenku aplikuje ve svém díle, „donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética“ (s. 657) („...kde si Morelli načrtl příběh, ve kterém vynechá jména postav, aby se ona domnělá abstrakce nutně změnila v podmíněné přisouzení“, s. 507). S konkrétním příkladem se setkáváme v kapitole 96, kde promluvy splývají a jména osob jsou uvedena na levé straně celého odstavce.

Kdybychom si měli představit *Rayuelu* jako výtvarné dílo, určitě by vzniklo jako koláž. Vlastní vyprávění se mísí s literární teorií, zařazením dalších momentů ze života postav, výstřižky z novin a úryvky z děl jiných autorů – slovy Andrése Amoróse „texty různého původu a rozličných odstínů“.<sup>95</sup> Jistě si můžeme položit otázku, proč Cortázar zařazuje do svého románu jiné autory a nepřepíše jejich slova po svém. Jak ale sám uvádí, nemá smysl snažit se přeformulovat něco, co už řekl někdo před ním slovy, jež se ukazují jako naprosto výstižná. Lepší tedy použít to, co cítíme, že vystihuje naše pocity. Takto se v románu setkáváme s řadou autorů, jejichž dílo v řadě případů ani neznáme. Autor nám tak dává k dispozici své znalosti literatury, které nás dále mohou inspirovat v naší četbě. Pokud využijeme této možnosti, otevírají se nám tím brány do dalších literárních světů, které nám zpětně mohou rozšířit náš pohled na *Rayuelu*. Jako příklad můžeme citovat Octavia Paze a jeho soubor esejů *Luk a lyra (El arco y la lira)*. V eseji věnovaném jazyku („El lenguaje“) se dočítáme: „Člověk je bytost, která se stvořila sama tím, že stvořila jazyk. Skrze slovo je člověk metaforou sama sebe.“<sup>96 97</sup> či o pár stránek dále „slovo není totožné se skutečností,

<sup>95</sup> „...textos de procedencia y tono muy diversos.“ Ibid., s. 282.

<sup>96</sup> PAZ, Octavio. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992, s. 29.

<sup>97</sup> „El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo“ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 2003, s. 34.



kteřou pojmenovává, protože mezi člověkem a věcmi – a hlouběji mezi člověkem a jeho bytím – stojí vědomí sebe sama. Slovo je mostem, jímž se člověk snaží překlenout vzdálenost, která jej odděluje od vnější skutečnosti. (...) Má-li ji člověk překlenout, musí se zřítí svého lidství, ať už se vrátí k přirozenému světu nebo překročí hranice, jež mu vytyčuje jeho bytí.“<sup>98</sup>

<sup>99</sup> S podobnými myšlenkami, jednak explicitně vyjádřenými a jednak i jen naznačenými, se setkáváme v celém románu. Cortázar totiž velice přesně chápe, že jazykem se vytváří realita a v podstatě celý román můžeme chápat jako snahu přeskočit „literární hranice“, aby zkušenost (či skutečnost), kterou se snažíme čtenáři zprostředkovat, byla co nejpravdivější. Jinak řečeno, aby ji nezkresloval jazyk a literární, resp. literátská podoba..

Proces (auto)destrukce se objevuje na všech úrovních románu. Setkáváme se s ním jak v průběhu Horaciova hledání, tak při samotné tvorbě díla.

...la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga. (s. 717)

...a ono domnělé sebeničení v každickém úryvku knihy že je spíš hledáním ušlechtilého kovu v hromadě hlušiny. (s. 566)

Z důvodů výše zmíněných se autor snaží roztříštit současný jazyk, literární ztvárnění, pojetí postav. Sám o tomto procesu říká: „Pravdou je, že čím dál více ztrácím důvěru v sebe samého a jsem šťastný. Pokaždé píšu hůř z estetického hlediska. Těší mě to, protože se tím možná přibližuji k bodu, odkud bude možné začít psát tak, jak si myslím, že by se v naší době psát mělo. Svým způsobem to může vypadat jako sebevražda, ale lepší sebevražda než býti zombie. Jistě si někdo pomyslí, že je absurdní, aby existovat spisovatel, který si umane zlikvidovat svoje pracovní nástroje. Ale je to proto, že mi tyto nástroje připadají falešné. Chci se vybavit novými, začít znovu od nuly“.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> PAZ, Octavio. *Luk a lyra*. Op. cit., s. 30.

<sup>99</sup> „...la palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior (...). Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone“. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Op. cit., s. 36.

<sup>100</sup> „La verdad es que cada vez voy perdiendo más la confianza en mí mismo, y estoy contento. Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombie. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falso. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero.“ HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. Op. cit., s. 300.

### 3.3 Zapojení čtenáře do procesu hledání

V této části se budeme zabývat jednou z nejdůležitějších postav románu – samotným čtenářem. Označit čtenáře jako jednoho z protagonistů zní poněkud nezvykle, ale v románu *Rayuela* se čtenář skutečně stává klíčovým prvkem celého díla. Tento koncept by si jistě zasloužil více prostoru, než kolik mu budeme věnovat v naší práci. Spokojíme se však s tím, že uvedeme pouze některé výrazné prvky, bez kterých by tato práce nebyla úplná.

Jak jsme již nastínili v kapitole 3.2.1 věnované struktuře románu, autor nám nabízí více možností četby, záleží tedy jen na čtenáři, kterou z nich si vybere. Zde se odehrává prozatím první krok k zapojení čtenáře do procesu tvoření, i když velice důležitý. Jako kdybychom si vybírali rám pro obraz, který se teprve chystáme namalovat. Zároveň dostáváme od autora i štětec, barvy a hrubou skicu díla, ale zůstává na nás, co s nimi dále vytvoříme. Slovy José Lezamy Limy „čtenář vyskočí na autora, nový člověk ze Zoaru, a vytvoří nového kentaura. Čtenář, potrestaný a odměněný dvěma bohy najednou, oslepne, ale dostává se mu za to prorockého vidění.“<sup>101</sup> V eseji o jazyku od Octavia Paze se setkáme s tvrzením, že „básník a čtenář jsou dva momenty téže skutečnosti“.<sup>102 103</sup> Stejný názor zastával jistě i Cortázar, jehož *Rayuela* povstává právě z této „autorské dvojice“.

Negarse a hacer *psicologías* y osar al mismo tiempo poner a un lector —a un cierto lector, es verdad— en contacto con un mundo *personal*, con una vivencia y una meditación personales...Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. (...) Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajarlo. (s. 607)

Odmítat *psychologizování* a současně mít odvahu uvést čtenáře – pravda, určitého čtenáře – do styku s *osobním* světem, s osobní zkušeností a úvahami...Čtenář se bude muset obejít bez jakéhokoliv mostu, spojujícího článku a příčinné souvislosti. Věci v původní podobě: činy, důsledky, roztržky, pohromy a výsměšky. (...) Pokud jde o mne, ptám se sám sebe, zda se mi někdy podaří ukázat, že jedinou postavou, která mě opravdu zajímá, je čtenář, pokud by něco z toho, co píši, mohlo přispět k jeho proměně, přemístění, udivení a odcizení. (s. 465)

<sup>101</sup> „...el lector salta sobre el autor, nuevo hombre de Zoar, y forman un nuevo centauro. El lector, castigado y favorecido por dos dioses a la vez, se queda ciego, pero se le otorga la visión profética.“ LEZAMA LIMA, José. „Cortázar y el comienzo de la otra novela“. Op. cit., s. 205.

<sup>102</sup> PAZ, Octavio. *Luk a lyra*. Op. cit., s. 33.

<sup>103</sup> „...poeta y lector son dos momentos de una misma realidad“. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Op. cit., s. 39.

Cortázar rozlišuje dva typy čtenářů, tzv. „lector – hembra“<sup>104</sup> a „lector – cómplice“<sup>105</sup>. „Lector – hembra“ je pouze pasivní čtenář, který čte román tak, jak je mu „podán“. Tj. od začátku do konce, aniž by měl potřebu o románu nějak zevrubněji přemýšlet. Proto v *Rayuela* autor vyzývá čtenáře, aby se podílel na utváření románu společně s ním. Snaží se vytvořit si ze čtenáře komplice, čímž se vlastně čtenář stává další z postav románu a tím se aktivně podílí na jeho utváření.

Posibilidad tercera: la de hacer del lector un complice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. (s. 560)

Třetí možnost: proměnit čtenáře ve spoluspiklence, ve společníka na cestě. Učinit ho svým současníkem, tak aby četba rušila čas čtenářův a přenesla ho do času autorova. Tímto způsobem se stane spoluúčastníkem a spolutrpitelem zkušenosti, již prochází romanopisec, v *témž okamžiku a v téže podobě*. (s. 425)

Cortázarovi vadí, že tradiční próza čtenáře vede od začátku až do konce za ruku jako malé dítě a nedovolí mu dotvářet román svým pohledem na něj. Cortázar se pokouší nikoli o prózu, nýbrž o poezii, neboť báseň dokáže vyjádřit atmosféru, náladu a působí spíše na city čtenáře než na jeho rozum. Jde o jinou formu vnímání textu, jež poskytuje čtenáři větší prostor pro pochopení a vlastní interpretaci. Čtenář musí k podstatě a smyslu díla dojít sám, neměl by se nechat vést autorem, který mu ukazuje, co kdo cítí a co si o tom má čtenář myslet. Jesús Mañú Iragui na toto téma uvádí: „Nepodvést čtenáře tím, že ho autor zavře a táhne s proudem emocí, vláčet ho sem a tam na ramenou jakékoli vášně.“<sup>106</sup>

Mejor, le da como una gachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agitándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las muy bonitas, muy *trompe l'oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representando satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*. Con lo cual todo el mundo sale contento, y a los que protesten que los agarre beriberi. (s. 561)

---

<sup>104</sup> Čtenář – útlocitka.

<sup>105</sup> Čtenář – spojenec.

<sup>106</sup> „No engañar al lector encerrándolo y arrastrándolo por la corriente de una emoción, y llevándolo de aquí para allá a hombros de cualquier pasión.“ MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez*. Op.cit., s. 73.

Přesněji, staví ho před jakési průčelí, za jehož okny a dveřmi se skrývá záhada, kterou má čtenář hledat (odtud spoluspiklenectví) a možná ji nenajde (odtud společné utrpení). To, čeho autor románu dosáhl sám pro sebe, se u čtenáře-spoluspiklence bude opakovat (možná i v mnohem větší míře, a to by bylo nádherné). Pokud jde o čtenáře-útlocitku, zůstane stát před průčelím; konec konců je známo, že existují průčelí velice pěkná, velice *trompe-l'oeil*, a že je možné klidně před nimi dál předvádět komedie a truchlohry *honnête homme*. Takže nakonec budou všichni spokojeni, a ty, kteří by snad něco namítali, ať schvátí beri-beri. (s. 426)

Ne vždy se v literatuře dá jednoduše přijít na to, jak to či ono autor myslel a co tím chce asi říci. V *Rayuele* ale není primárně důležité, co byl původní autorův záměr, nýbrž co si z díla čtenář vezme. Proto nám Cortázar předkládá román jakoby „rozpracovaný“, abychom si mohli poskládat části této skládačky dohromady sami. Ana María Barrenechea podotýká, že „tento čtenář-spojenec dokáže být také dostatečně vynalézavý, aby objevil nitě, které se spojují ve složitou síť kapitol, izolovaných obrazů, nedokončených akcí, lehce načrtnutých postav, různorodých citací. Oproti autorovi romantickému, který hledá pochopení, či klasickému, který nabízí poučení, tento text hledá čtenáře-přítele na cestě, jenž ho bude doprovázet v jeho hledání, a za závojem posměšků a nesourodosti se pokusí objevit znamení něčeho hlubšího.“<sup>107</sup>

Aktivní čtenář stojí tedy na stejné úrovni jako autor, pomáhá mu vytvářet román a zároveň si může počínat jako jeho spojenec při hledání nového literárního vyjádření. Jelikož autor se snaží zničit staré formy a vynalézt nové, aktivní čtenář se musí účastnit také tohoto procesu destrukce. K tomuto závěru dochází Horacio při četbě Morelliho díla.

—(...) ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?

—¿Pero y después, qué vamos a hacer después? —dijo Babs.

—Me pregunto —dijo Oliveira. (s. 614)

„(...) K čemu je spisovatel, ne-li k tomu, aby zničil literaturu? A my, kteří nechceme být čtenáři-útlocitkami, k čemu jsme tu jinému, než abychom mu přitom ničení co nejvíc pomohli?“

„Ano, ale co potom, co budeme dělat potom?“ řekla Babs.

„To bych taky rád věděl,“ řekl Oliveira. (s. 470)

---

<sup>107</sup> „...ese lector cómplice es también capaz de tener inventiva suficiente como para descubrir los hilos que unen en compleja red los capítulos, las imágenes aisladas, las acciones incompletas, los personajes sugeridos con pocos trazos, las citas heterogéneas. Contra el romántico que busca ser comprendido o el clásico que busca enseñar, este texto busca el lector camarada de camino que deberá acompañarlo en su inquisición, y descubrir tras la incongruencia y la burla los signos de algo más profundo.“ BARRENECHEA, Anna María. „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“. Op. cit., s. 211.

Připomeňme ještě pojem antiromán, který můžeme chápat také jako určitý druh zenového přístupu k literatuře, snahu „vyhodit“ čtenáře z jeho zajetých kolejí tím, že ho šokujeme. Tím se mění čtenářův přístup k dílu, neboť k němu předem přistupuje s jistou nedůvěrou, snaží se být pozorný, aby nepadl do nějaké literární pasti nachystané autorem.

Sin contar que cuanto más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos, técnica al modo Zen. A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados. (s. 600)

Ostatně čím hlubší by tento vnitřní protiklad byl, tím větší účinnost by mohl propůjčit nějaké technice ve stylu, řekněme, zenu. Namísto rány holí po hlavě román naprosto antirománový, vzbuzující náležité pohoršení a otřes, a nejvnmavějším čtenářům možná ukazující východisko. (s. 459)

Tuto kapitulu uzavřeme slovy Carlose Fuentes: „Oliveira, který se bezradně potácí sem a tam, objevuje svůj text zjištěním, že jde o text, o fikci, verbální osnovu, z níž se možná zrodí nové obrazy. Natahuje ruku, aby se dotkl emocí a ještě nezaznamenaných slov, ale dělá to vše ve spolupráci se Čtenářem. Cortázarovo eliptické pojetí vyprávění představuje způsob, kterým nám ukazuje, že máme v rukou možnost znovu uspořádat historii. Zve čtenáře, jako herečku v *Návodu pro Johna Howella*, aby vstoupil do historie, tvořil ji se mnou, byl za ni zodpovědný. Vstoupit tedy konečně do času a pozvat ostatní, aby vstoupili do mého času. Vstoupit do času toho jiného spíše než do jeho prostoru přináší ten nejlepší způsob, jak to jiné opravdu poznat. (...) jenom tím, že budeme znát to jiné, budeme moci všichni – Evropané a Iberoameričané – konečně poznat také sami sebe. Můžeme být námi jen díky ostatním. Vyhrajeme Rayuelu: porazíme utopii.“<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> „Oliveira, estando allí y acá, desamparado, gana su texto revelando que es un texto, una ficción, la urdimbre verbal de la cual acaso nazcan nuevas figuras, alargando la mano para tocar emociones y palabras aún no registradas. Pero haciendo todo esto en colaboración con el Lector. La cualidad elíptica de las narraciones de Cortázar son su manera de indicar que somos dueños de la posibilidad de reordenar la historia, invitando al lector, como la actriz de *Instrucciones para John Howell*, a entrar en la historia, crearla conmigo, ser corresponsable de la historia. Entrar, finalmente, al tiempo, invitar a los demás a entrar en mi tiempo. Entrar al tiempo del otro, más que a su espacio, es la mejor manera de conocer realmente al otro. (...) Sólo conociendo al otro, podemos todos —europeos e iberoamericanos— finalmente conocernos a nosotros mismos. Podemos ser nosotros solamente con los demás. Ganamos a la Rayuela: vencemos a la utopía.“ FUENTES, Carlos. „Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo“. Op. cit., s. 271.

## ZÁVĚR

Hra „rayuela“, již Cortázar použil jako název svého románu, slouží jako metafora hledání, symbol touhy po překonání nejen vlastních hranic, ale i těch, které nás oddělují od jiných světů, existujících paralelně s tím naším. Život a literatura, jak nám je představuje Cortázar, se podobají hře, kde nejen nevíme přesně, jaká jsou její pravidla, ale také si nejsme jistí, zda patříme do této hry, nebo ji jen pozorujeme. V naší práci jsme se snažili představit různé vnímání reality nejen cortázarovské, jak se s ní setkáváme v románu, a zároveň zkoušíme hledání nových literárních postupů, jak vyjádřit toto vidění světa.

Slovo „realita“ totiž svádí k myšlence, že máme co do činění s něčím objektivním, stejným pro všechny lidské bytosti. *Rayuela* nám ale nabízí i jiný pohled. Nejenže neexistuje „jedna realita“, ale také tato všední skutečnost, kterou nazýváme realitou, může mít mnoho tváří. V momentě, kdy se románoví hrdinové (čtenáře nevyjímaje) rozhodnou začít odhalovat tyto tváře, dostávají se postupně někam dál, do jiných světů. Zásadní faktor v prozkoumávání skrytých aspektů běžného života znamená postoj každého jedince. Úhel pohledu má totiž tu moc otevřít či zavřít dveře vedoucí dál, než lidský rozum dokáže připustit. Ve chvíli, kdy se postavy dostanou na tuto cestu, rozplývá se hranice oddělující normalitu a absurditu, šílenství a zdravý rozum. Zůstává jen touha zjistit, co se nachází na druhé straně, odhodlání ke skoku do neznáma.

Setkání s neznámým může mít více tváří. Jednu z nich formuje ponoření se do sebe sama, kdy člověk začne objevovat, kým vlastně je. V případě románových hrdinů se setkáváme s obrazem dvojníka, který vytváří zároveň protipól a komplement k jednotlivým postavám díla. Proto se důležitou součástí jejich hledání sebe sama stává nutnost konfrontace s tímto dvojníkem a spojení se s ním. Bez něj by totiž hrdinové nedosáhli kýžené jednoty se sebou samým. Proces sjednocení je tedy jednou z nutných podmínek pro dosažení harmonie.

Tato touha „dostat se do středu mandaly“ prostupuje román *Rayuela* na všech úrovních. Nejprve v rovině postav, jež se snaží odpovědět na své existenciální otázky. Čím více ale jdou proti proudu, tím více je proud strhává, až nakonec spočinou šťastni na břehu, kam je, napůl utopené, vynese vlna, o které si už ani nemysleli, že přijde. V jejich životě se rozhostí klid a mír, jenž možná potrvají jen několik sekund, ale vědomí, že je možné ho dosáhnout, dává celému snažení smysl. Stejně tak autor svádí svou bitvu se slovy na

literárním poli. Volí defragmentaci textu a snaží se o zapojení čtenáře do procesu tvorby, nechávaje mu svobodnou vůli, aby si mohl uspořádat román podle vlastních představ. Tato spolupráce otevírá dílo dalším interpretacím, autor není svázán potřebou odevzdat je co nejčitelnější pro čtenáře, který mu pomáhá na jeho cestě k porozumění mnohoznačnosti světa. Cortázarova snaha o ztvárnění co nejbližší reality ho vede k vynalézání nového jazyka, vypravěčských postupů a zařazení komentářů k těmto postupům do celého románu. Čtenář tím získává dojem nedokončenosti díla, které autor nechává otevřené čtenářově invenci. Poskytuje mu ale vše, co by čtenář na své literární cestě *Rayuelou* mohl potřebovat.

## Otros mundos en la novela de Julio Cortázar

El objetivo de nuestra tesina es presentar como se entrelazan otros mundos en la realidad cotidiana en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. Intentaremos captar diversas relaciones entre la percepción de la realidad y los personajes que reflejándose y proyectándose forman parejas de dobles. Los límites borrosos entre la realidad visible y lo otro escondido debajo de ella enlazan con el tema de la búsqueda en el plano personal, social y literario.

En la primera parte nos dedicaremos a la percepción de la realidad y de otros mundos tal como las ve la Maga, una de los protagonistas de la novela. Su visión del mundo difiere mucho de la de la gente ordinaria gracias a su competencia de vivir profundamente cada momento de la vida, sin analizarlo, sin describirlo. Ella y Horacio representan dos visiones opuestas del mundo: Horacio personifica la razón mientras que la Maga encarna la vida como tal. Su visión del mundo se parece mucho a la de un niño, libre de prejuicios o análisis; su espontaneidad, fresco asombro frente a las cosas hacen de la Maga la personalización del valor vital. Sin saberlo la Maga enseña a Horacio a confiar en el azar, dejar la vida fluir buscando la unidad profunda de las cosas. Horacio, el intelectual razonador, admira a la Maga y poco a poco descubre el mundo tal como lo ve ella. Sin embargo se queda como observador porque todavía no logra vivirlo plenamente.

Otro concepto de la percepción de la realidad según Cortázar podemos llamar la realidad subjetiva que consiste en la interpretación personal de cada individuo. Entre los factores importantes que influyen nuestro punto de vista prevalecen experiencias personales, edad, nacionalidad, religión y estado de ánimo actual. Además aparte de la realidad superficial, existen otros mundos que suelen escaparse a nuestra percepción. Cortázar intenta de evocar esta ordenación del mundo con la estructura de la novela que propone diferentes posibilidades de lectura. Así el lector se da cuenta de las capas del mundo veladas por la llamada realidad cotidiana. „Lo otro“ representa la parte que sigue existiendo aunque no la conocemos; es como el lado opuesto de la Luna. El hombre tiene que abrirse a las nuevas posibilidades, a „lo otro“, intentar ver las cosas como si fuera por la primera vez. Así logra ver el mundo en toda su plenitud y no restringido por las presunciones.



Igualmente centraremos nuestro interés en el concepto de la „figura“ que nos presenta Cortázar. Se trata de una visión del mundo muy específica, propuesta por el autor, que consiste en la convicción que el hombre como un individuo independiente no existe. Su destino influyen los otros que forman una „figura“ con él, una imagen que desconocemos, pero que juega un papel importante en nuestra vida.

Otro aspecto de la realidad está relacionado con nuestra percepción de lo normal y lo absurdo. Como en el caso precedente lo que clasificamos como absurdo no tiene que ser necesariamente absurdo para un hombre de una cultura diferente. Horacio Oliveira intenta romper la absurdidad con aceptarla y vivirla como si fuese lo más corriente en su vida.

El último aspecto de la realidad y otros mundos que presentaremos en nuestra tesina será el de los diferentes tipos de la locura. Aunque llamamos la locura todos estos estados de alma, cabe mencionar que no encontramos rasgos similares entre ellos. En el primer caso, el de la locura de Horacio, tenemos dudas si de verdad se volvió loco, porque si no ¿cómo clasificarlo? En el segundo caso, el de Ceferino Piriz, nos enfrentamos con la razón, la inteligencia contradictoria que nos obliga a reflexionar sobre los límites entre la razón y la locura. La locura como la falta de lo que llamamos „ser razonable“ representa otra modalidad de este tema.

En la segunda parte nos dedicaremos al tema del doble que atraviesa la obra de Julio Cortázar. El doble, „doppelgänger“, representa la conjunción de dos personajes cuyos destinos se proyectan y reflejan recíprocamente. En nuestro estudio nos fijaremos en tres parejas de dobles: Horacio – Traveler, la Maga – Talita y el autor – Morelli. Los dobles funcionan como espejos uno frente al otro lo cual les obliga reflexionar sobre las cosas que evitaron hasta ese momento. Para alcanzar la armonía deseada hay que unirse con el doble, aceptar el hecho que la existencia como tal no es singular y sin el doble la vida carecería de sentido. Horacio aparece en la vida de su doble después de haber vivido la experiencia con la Maga. Al reconocer el doble de la Maga en la mujer de Traveler, Talita, su búsqueda recobra un nuevo sentido. La unión con su doble, Traveler, y la Maga – Talita permite a Horacio alcanzar la última casilla de su rayuela, ingresar en otra cosa donde las leyes y las concepciones humanas ya no valen tanto.

La última pareja de dobles está formada por el autor y Morelli, escritor ficticio, admirado por todos los miembros del Club de la Serpiente. Morelli representa el alter ego del autor. La mayoría de los capítulos “De otros lados” está compuesta de apuntes y advertencias de Morelli sobre las cuestiones literarias que le preocupan. Ofrece también diversas posibilidades de la formación literaria de la realidad, de la experiencia humana y de la búsqueda.

En la tercera parte del trabajo nos ocuparemos del tema de la búsqueda en diferentes planos. Primero nos fijaremos en la búsqueda de la identidad, del hogar y del sentido de la vida en el plano de los personajes literarios. Analizaremos el papel de las dos ciudades claves para el protagonista – Buenos Aires y París – y su posible significación. Luego prestamos atención a la búsqueda del “kibbutz del deseo”, es decir el sentido de la vida, la armonía, la llave que abra todas las puertas.

Los capítulos siguientes de la tesina se dedican a la búsqueda de la verdadera realidad en el plano del narrador. La cuestión que nos pondremos es ¿Cómo describir la realidad, la experiencia vivida verdaderamente sin transformarla, limitarla? ¿Cuáles recursos literarios tiene que utilizar el narrador para conseguir este objetivo? Analizaremos la estructura de la novela, como una de las respuestas a estas cuestiones, a continuación nos centramos en el lenguaje cuyo papel estudiaremos en la parte siguiente. Cortázar inventa un nuevo lenguaje – el glíglico – para poder mejor expresar los sentimientos, el estado de ánimo, lo que nos lleva al tema de la comprensión, la comunicación entre los personajes o en nuestra sociedad. No sólo la estructura de la novela, sino también el estilo de la narración intenta evocar la vida real. Aunque Cortázar no cuenta todos los detalles de la vida de los personajes, éstos parecen mucho más “reales”. Tampoco en la vida cotidiana contamos punto por punto nuestra vida a los amigos o conocidos, siempre quedan partes vacías que tenemos que rellenar con nuestra fantasía.

La última parte de nuestro trabajo trata el problema de la inclusión de lector al proceso de la búsqueda. El autor intenta de ponerse en contacto con el lector, hacer de él un lector – cómplice que le ayudará a crear la novela. El lector participando en el proceso de la creación, de la búsqueda se convierte en uno de los personajes de la novela. Su papel tiene la misma importancia como la del autor; él tiene que buscar los hilos que unen los capítulos, completar

las características de los personajes y así ir descubriendo los signos, el camino que le lleva al “centro de la mandala”.

Como puede notarse en los apartados precedentes, intentaremos de presentar la realidad y otros mundos desde los puntos de vista diferentes, describir la noción del doble que aparece en la novela, y analizar el proceso de la búsqueda en diversos planos. Los recursos literarios que utiliza el autor para intermediar la búsqueda, la inclusión del lector convirtiéndole a uno de los caracteres de la novela representan una aportación interesante a la literatura contemporánea.

## **Other worlds in the novel by Julio Cortázar**

The objective of this thesis is to capture diverse relations and connection between the perception of reality, places and fictional characters whose destinies are mutually reflected and projected. This docile procedure is leading us to the principle of the double, focusing on three couples of doubles: Horacio – Traveler, la Maga – Talita and the author – Morelli. The tenuous frontier between the visible reality and other worlds hidden beneath the surface is related to the theme of quest to which we dedicate the third part of our thesis. We concentrate on the interpretation of several aspects of search: search for one's own identity, home and life-path in the level of the fictional characters, search for the true reality in the level of the narrator and at the same time the involvement of the reader into this process. On the one hand the reader becomes one of the characters of the novel and on the other hand he participates, together with the author, in the formation of the novel.

## **Jiné světy v románu Julia Cortáзара**

Cílem této diplomové práce je zachytit různé vztahy a souvislosti mezi vnímáním reality, místy a románovými postavami, jež se vzájemně zrcadlí a promítají. Tento tvárný postup uvedeme do vztahu s principem románového dvojníka se zaměřením na tři dvojnické páry: Horacio – Traveler, la Maga – Talita a autor – Morelli. Nejasná hranice mezi viditelnou realitou a tím, co je pod ní, souvisí s tématem hledání, kterému se věnuje třetí část diplomové práce. Soustředí se na interpretaci různých aspektů tématu hledání: hledání vlastní identity, domova, životní cesty v rovině postav; hledání pravé skutečnosti v rovině vypravěče a současně zapojení čtenáře do tohoto procesu. Čtenář se tedy stává jednou z románových postav a zároveň se podílí na utváření románu společně s autorem.

## BIBLIOGRAFIE

- AÍNSA, Fernando. „La significación del viaje. Las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar“. *Espacios del imaginario latinoamericano*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 2002.
- ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.
- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- ALEXANDRU GEORGESCU, Paul. „La búsqueda de lo humano en la obra de Julio Cortázar“. *AIH. Actas IV*, 1971. [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_062.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_1_062.pdf).
- AMORÓS, Andrés. „Introducción“. In Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2007.
- AMORÓS, Andrés. „*Rayuela* (nueva lectura)“. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI7272110281A.PDF>.
- BARRENECHEA, Anna María. „La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar“. In Pedro Lastra (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981.
- BOLDY, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2007.
- ERASMUS ROTTERDAMSKÝ. *Chvála bláznivosti*. Olomouc: Aurora, 1995.
- FUENTES, Carlos. „Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo“. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990.
- GNUTZMANN, Rita. „La influencia de *Rayuela* en algunos textos argentinos“. *AIH. Actas X*, 1989. [http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_3\\_072.pdf](http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_072.pdf).
- HARSS, Luis. „Julio Cortázar, o la cachetada metafísica“. In *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město*. Praha: Akropolis, 2006.
- HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.
- LEZAMA LIMA, José. „Cortázar y el comienzo de la otra novela“. In Pedro Lastra (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981.

MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Estructuralismo en cuatro tiempos. Ensayos críticos sobre Darío, Cortázar, Fuentes y García Márquez*. Caracas: Equinoccio, 1974.

OSORIO, Olga. „Entender, no inteligir“. In *Espéculo. Revista de estudios literarios*. červenec-říjen 2002, n° 21, Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/>

PALEY FRANCESCATO, Martha. „El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar“. [http://cvc-cervantes.com/obref/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_071.pdf](http://cvc-cervantes.com/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_071.pdf).

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 2003.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998.

PAZ, Octavio. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992.

SICARD, Alain. „Figura y novela en la obra de Julio Cortázar“. In Pedro Lastra (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981.

SORIANO NIETO, Nieves. „Rayuela: desde París a Buenos Aires o la búsqueda del antihéroe“. In *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Listopad 2004, n° 28, Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/>

VYDROVÁ, Hedvika. „Cestami hledání“. In Cortázar, Julio. *Změna osvětlení*. Praha: Odeon, 1990.